Johan Huizinga

AUTUNNO DEL MEDIOEVO

introduzione di Eugenio Garin

SAGGI

Nel passato cerchiamo sempre le origini del nuovo e vogliamo sapere in che modo sorsero i pensieri e le espressioni di una vita che si affermò pienamente in tempi successivi. Ogni epoca desta in noi maggior interesse, quando troviamo una promessa del futuro.

Basta pensare infatti al fervore che ha accompagnato ogni indagine sulla civiltà del Medioevo nella speranza di scoprirvi i germi della cultura moderna. In questo libro noi abbiamo cercato di vedere nei secoli XIV e XV non già gli albori del Rinascimento, ma il tramonto del Medioevo.

Johan Huizinga

Johan Huizinga (Groninga 1872 - De Steeg, Arnhem 1945), storico olandese, indirizzò le sue ricerche alla storia del Medioevo occidentale, insegnando dal 1905 all'Università di Groninga e dal 1915 al 1942 a Leida. Tra le sue opere ricordiamo *Erasmo* (1924), *La crisi della civiltà* (1935), *Homo Ludens* (1938). Già a partire dal 1933 avversò il nazismo e nel 1940, sotto l'occupazione nazista dell'Olanda, fu fatto prigioniero e tenuto in ostaggio per due anni.

Johan Huizinga

AUTUNNO DEL MEDIOEVO

introduzione di Eugenio Garin

SAGGI

INTRODUZIONE

I.

In uno dei capitoli centrali del suo Homo ludens, *sviluppando la teoria del rapporto fra giuoco e cultura — e meglio si direbbe della cultura come giuoco — Johan Huizinga nel 1938 osservava: «Tutto ciò che ora vediamo come un giuoco nobile e bello, una volta è stato un giuoco sacro. L'iniziazione a cavaliere, il torneo, l'ordine e il voto hanno senza dubbio le loro origini nelle cerimonie d'iniziazione dei tempi primordiali. Non si possono più indicare gli anelli in quella catena d'evoluzione. Più specialmente la cavalleria cristiana medievale ci è nota soltanto come un elemento culturale mantenuto vivo artificialmente e in parte resuscitato intenzionalmente. Altrove ho cercato di descrivere per esteso che significato ha avuto la cavalleria ancora nel tardo Medioevo, col suo sistema accuratamente studiato di codici d'onore, di costumi cortigiani, d'araldica, d'osservanza all'ordine cavalleresco e di tornei».*[1] *Così Huizinga rimandava all'*Autunno del Medioevo, *l'opera in cui circa vent' anni prima aveva fissato in modo quasi esemplare il processo attraverso il quale l'uomo crea «un mondo, fittizio e pur vivo, convenzionale eppure non meno concreto del cosiddetto mondo reale, in cui l'immaginazione si possa distendere».*[1] *Questo, che nella sua teorizzazione successiva presentò come «il miraggio di ogni età», perché l'uomo «anela ad evadere dal mondo 'cattivo' della realtà quotidiana», lo storico olandese aveva scoperto e ritratto in forme non dimenticabili quale gli era apparso dapprima riflesso nello specchio della corte borgognona. «Ogni epoca agogna a un mondo più bello. Quanto più la disperazione e il dolore gravano sul torbido*

presente, tanto più si fa intensa quella bramosia. Verso la fine del Medioevo il senso della vita ha per sostrato un'acuta malinconia. La nota di ardita gioia di vivere e di robusta fiducia nella propria forza che risuona attraverso la storia del Rinascimento e quella dell'Illuminismo, si avverte appena nel mondo francoborgognone del '400».[2]

Par riflettersi, nelle parole dello Huizinga, come un'antitesi fra l'ora autunnale da cui l'uomo cerca di evadere sfuggendo alla malinconia per rifugiarsi nella dimora del sogno («*nel mondo... non c'era promessa alcuna di cose migliori*»), *e l'esplosione gioiosa della vita nelle aurore primaverili e nei meriggi d'estate* («*il Rinascimento aveva ancora attinto ad altre sorgenti la sua risoluta affermazione della vita*»). *Senonché anche la luce del Rinascimento — di questo ambiguo Rinascimento dello Huizinga — sol che vi si fissi lo sguardo si colora di toni autunnali. Il suo stato d'animo caratteristico non è mai traversato da una gioiosa esuberanza di vita; «nulla di più facile infatti che, se si rivolge sempre l'attenzione a ciò che decade, muore e appassisce, l'ombra della morte stenda un po' troppo il suo velo su tutto». Così Erasmo — nella nota monografia del 1924 — non solo è «timido e un po' compassato», ma anelante al ritiro, a una segregata 'accademia' di dotti amici. E l'umanesimo erasmiano è presentato a sua volta come un raffinato giuoco intellettuale entro le mura di un nobile castello oltre le tempeste del mondo e le vicende del tempo. Ideale d'Erasmo che agli occhi di Huizinga si identifica con l'ideale di tutto il Rinascimento: «non che fosse un ideale suo particolare. Tutto il Rinascimento accarezzò il desiderio di una tranquilla, gioiosa, e pur seria conversazione fra buoni e saggi amici nel fresco giardino di una casa, sotto gli alberi... Nella cerchia dei Medici è l'idillio della villa di Careggi, in Rabelais piglia corpo nella fantasia dell'abbazia di Thélème; si esprime nell'*Utopia *di Moro e negli* Essais *di Montaigne. Negli scritti di Erasmo quel desiderio*

ideale ritorna sempre nella forma di una passeggiata in compagnia d'amici, seguita da un pranzo in una casa di campagna».[1]

Evasione e giuoco: cultura. Oltre le belle, alte parole di humanitas, *di civiltà; oltre la celebrazione della pace* («*una calda brama di pace, di libertà e di umanità attraversa tutto il mondo*»),[2] *si viene configurando la visione estetizzante di una specie di isola dei beati, in cui, sul piano del 'giuoco', gli uomini godono di «un senso di tensione di gioia», nella «coscienza di essere diversi dalla vita ordinaria». Per questo, espressione tipica del Rinascimento è, per Huizinga, molto più dell'autunnale Erasmo, l'Ariosto, «l'uomo che più completamente di chiunque altro ci dice l'atteggiamento» di un tempo, con i suoi paesaggi di favola e di sogno* (... tiene un castello... | fatto per incanto, | tutto d'acciaio, e sì lucente e bello | ch'altro al mondo non è mirabil tanto). *«Quale altra poesia si è aggirata così disinvolta in un assoluto e perfetto spazio da giuoco quanto quella dell'Ariosto? Con quel suo inafferrabile fluttuare fra emozione patetico-eroica e senso comico, in una sfera di armonia quasi musicale, tutto sottratto alla realtà eppure popolato delle più visibili figure, e soprattutto con quella sua infallibile letizia di timbro, l'Ariosto è per così dire la dimostrazione dell'identità di giuoco e poesia».*[3]

Senonché ben presto sotto il segno del 'giuoco', ossia della 'cultura' interpretata come giuoco, lo Huizinga colloca la Scolastica non meno dell'Umanesimo e del Rinascimento, risolti, nel fondo, a Medioevo (*«a forza di mirare — com'egli stesso concede — quel cielo serale», i colori dell'alba gli si risolvono anch'essi in tenuità di tramonti*). *«Tutta la pratica dell'Università medievale assunse forme ludiche. Le continue* disputationes *che formavano lo scambio orale di natura dotta, i cerimoniali che fiorivano così esuberanti all'Università, il raggruppamento in* nationes, *la scissione in scuole e partiti,*

sono tutti fenomeni a cui è comune più. o meno la sfera di gara e di regole di giuoco».[1]

Giuoco di dotti — insiste Huizinga citando a scopo serio una scherzosa immagine erasmiana — non diverso dal giuoco delle carte e dei dadi. Giuocano Abelardo e Roscellino al giuoco della guerra, anche se è guerra di sillogismi, al modo stesso in cui giuocano i cavalieri: «nel rito dell'investitura di un cavaliere, nell'omaggio di un vassallo, nel torneo, nell'araldica, negli ordini cavallereschi e nei voti fantastici alla guisa della Tavola Rotonda ritroviamo il fattore del giuoco in piena forza». Giuoco, così, tutto il Rinascimento: «non esiste nessuna élite *conscia e ritirata in sé, che abbia cercato di costringere la vita a un giuoco di immaginata perfezione così autentica come la società del Rinascimento... Tutto l'atteggiamento spirituale del Rinascimento è giuoco. Quell'aspirazione raffinata e al medesimo tempo fresca e vigorosa verso una nobile e bella forma è cultura fatta per giuoco. Tutto lo splendore del Rinascimento è una gioiosa e solenne mascherata coi paramenti di un passato fantastico e ideale. La figura mitologica, l'allegoria e l'emblema ricercati e sovraccarichi di nozioni astrologiche e storiche sono come le pedine del giuoco degli scacchi».*[2]

Giuoco sottile, riservato a una cerchia d'iniziati e d'intenditori, è l'Umanesimo, col suo «accento fittizio di cosa non presa completamente sul serio»; e «perfino la scuola dei giuristiumanisti, con la sua aspirazione a elevare il diritto a stile e bellezza, reca in sé quello spirito di giuoco». Tutta l'opera storica dello Huizinga è condizionata da questa concezione della cultura — prima latente, poi esplicitamente teorizzata — vista come evasione 'ludica' di aristocrazie raffinate, che al doloroso impegno della vita si sottraggono in un sogno atemporale: e l'opera dello scrittore olandese si risolve, alla fine, nella eloquente rievocazione di quei 'sacri sogni'.

Potremmo anche rileggere qui, a conclusione ed edificazione, la pagina con cui finisce Homo ludens, *e al giuoco dell'intelletto veder contrapposta la serietà della «coscienza morale fondata sul riconoscimento di giustizia e di grazia divina». Giocattolo uscito dalle mani di Dio è l'uomo, ripete Huizinga con Platone* (θεοῦ τι παίγνιον εἰναι μεμηκανημένον), *e che deve passare la vita giuocando il giuoco più bello (καὶ παίζοντα ὅτι καλλίστας* παιδιὰς ... οὕτω διαβιῶναι).[1] *Ma fra l'Eterna Saggezza e i giuochi in cui si consuma la vita dell'uomo, che posto rimane alla storia? Quale utile distinzione potrebbe introdursi in questo radunarsi e confondersi sotto il segno del 'giuoco' — e sia pure* quel *giuoco — dei vari momenti della storia della civiltà? La teoria dell'* homo ludens, *scoperta dallo Huizinga nell'autunno del Medioevo interpretato come giuoco cavalleresco, come 'cortesia', risolvendo tutti gli aspetti della cultura umana d'ogni tempo, rende perfettamente conto, non solo dell'«assoluto riluttare dello storico olandese da ogni definizione... di periodi», ma anche del carattere «estetizzante, impressionistico» del suo procedere, pur così suggestivo «quando si tratti di schizzare affreschi di vivaci colori».*[2]

Non si può dare storia del «mondo cattivo della realtà quotidiana», sempre dolente, e consegnata al documento muto nella sua uniformità attraverso i secoli; né si fa storia della norma assoluta e della grazia divina: e le passioni e i sogni del passato si possono solo rievocare e sognare ancora. «In ogni coscienza morale fondata sul riconoscimento di giustizia e di grazia divina la domanda — giuoco o serietà? — che fino all'ultimo è rimasta insolubile, si riduce a tacere per sempre». In bocca allo storico Huizinga, questa conclusione è singolarmente indicativa.[1]

2.

Non sembri eccessiva l'insistenza sui temi dell' Homo ludens, *assai più importante per comprendere Huizinga, storico, e per metter a fuoco, in particolare, il suo capolavoro, l'*Autunno del Medioevo, *che non i vari saggi dichiaratamente impegnati a definire il lavoro storiografico.*[2] *Non potrà infatti sottolinearsi mai abbastanza quanto lo Huizinga arriva a dire del giuoco come allontanamento dalla vera vita ed ingresso in una sfera d'attività con fini propri, ove il giuoco appunto si fissa subito in una forma di cultura* («*giuocato una volta, permane nel ricordo come una creazione o un tesoro dello spirito, è tramandato e può essere ripetuto*»). *Data questa concezione della cultura, la storia intesa come storia della cultura non può non ridursi ad evocazione d'artista, eloquente a volte e splendida, ma non critica, non ragionata: sparisce, insomma, come storia, se per storia intendiamo giudizi e concetti. «Lo storico — diceva nel '34 Huizinga, nelle lezioni di Santander — riconosce nei fenomeni del passato certe forme ideali che cerca di descrivere, ma non concettualmente come tali (che è il compito della sociologia) bensì recandole a intuitiva rappresentazione in un determinato concatenamento di avvenuto decorso storico». E proseguiva: «Ciò che lo storico vede sono forme della vita collettiva, dell'economia, della credenza e del culto, forme di diritto e di legge, forme di pensiero, forme di creazione artistica, della letteratura, della vita dello stato e del popolo, in una parola forma della civiltà. E queste forme vede sempre* in actu. *Ognuna è una forma di vita, e perciò ogni forma contiene una funzione. E queste funzioni di vita e di civiltà lo storico non vuole ricondurre a schemi e a formule, e neppure ordinare sistematicamente, ma solo rendere chiare nel loro visibile operare, nel tempo, nel luogo e nell' ambiente».*[1]

Proprio a proposito di questa dichiarazione di fede è stato osservato che, di fatto, «la sensibilità peculiare di Huizinga lo ha quasi sempre portato ad interpretare, non le forme *del*

pensiero, ma quelle della creazione artistica e del costume pubblico e privato, e dei modi della socialità».[1] *In realtà, alla fine, quelle* forme *visibili si riducono non di rado alla mera traduzione estrinseca, su cui l'occhio può posarsi, di un moto interiore lasciato nell'ombra o ignorato affatto* («*il conoscere storico consiste principalmente nell'accogliere lo spettacolo offerto da qualche cosa*»). *La preoccupazione 'descrittiva' vede le maschere e non i volti, l'ordine delle processioni e non i cuori agitati, le miniature dei magnifici manoscritti di dedica ai ricchi signori e non la passione e il pensiero degli uomini, le procedure dei tribunali e non il diritto che si rinnova. «L'arena ,il tavolino da giuoco, il cerchio magico, il tempio, la scena, il tribunale, tutti sono per forma e funzione dei luoghi di giuoco, cioè... luoghi segregati, cinti, consacrati sui quali valgono prop rie e speciali regole. Sono dei mondi provvisori entro il mondo ordinario, destinati a compiere un'azione conchiusa in sé». Non forme di vita, ma regole artificiali di mondi a sé, «cinti e consacrati». E fuori una vita senza volto perché ignorata nelle sue forme. Là una immensa teoria di immagini fisse in atteggiamenti ieratici, nel ritmo statico delle miniature: corteggi di dame e di cavalieri, mirabili costumi, splendide insegne, raffinata etichetta; qua un mareggiare opaco, torbido, di passioni, di terrori, di smodati sentimenti: la vita comune, senza tempo anch'essa, anch'essa immota. L'autunno del Medioevo di Huizinga — e quest'autunno borgognone avvolgerà alla fine anche il Rinascimento italiano — è per gran parte «la cavalleria col suo sistema accuratamente studiato di codici d'onore, di costumi cortigiani, d'araldica, d'osservanza all'ordine cavalleresco».*

È noto il felice paragone del capolavoro di Huizinga più che con un quadro, con una grande vetrata istoriata; e, magari, con una musica.[1] *Lo Huizinga, che pur intende delineare 'forme di vita', trapassa di continuo dalla precisa raffigurazione di immagini al suggerimento di toni, alla*

memoria — che è essa stessa illusione — piuttosto che di forme visibili, di sottili profumi quos priscum produxit ceu rosas tempus, quarum et si defluit flos at unguenti elegantia permanet satis... *E poiché lo scrittore si affisa tutto, e quasi si perde in quelle immagini, e non s'impegna — come pur potrebbe — nello stabilire dei rapporti precisi con la società da cui germogliarono, la sua opera sembra trapassare dal dominio proprio della storia in quello dell'arte. «Huizinga — notava l'Antoni — ha avuto una forte coscienza dei suoi diritti d'artista». L'unità della sua opera non poggia su un concetto, ma sull' «armonia di una composizione»; e ciò a tal segno che le note dissonanti ignorava del tutto. «A chi gli obiettava di non aver parlato, nel suo* Autunno, *della Pulzella, Huizinga ha risposto di aver taciuto deliberatamente perché la presenza dell'eroina avrebbe turbato l'equilibrio della sua opera».*[1]

3.

A rinnovare una bella rappresentazione («*orizzonti di sgargiante fantasia*»), *in cui gli uomini evasero un tempo, si riduce così l'oggetto dello storico, tutto intento a staccare al massimo il mondo che ha preso a trattare. Già significativo è l'orientamento di un'indagine rivolta piuttosto che alla nascita alla morte. «La storia — scriveva lo Huizinga nell'introduzione alla traduzione inglese dell'*Autunno del Medioevo — *si è sempre anche troppo preoccupata di problemi di origini piuttosto che di quelli di decadenza e fine. Studiando un periodo, noi guardiamo sempre alle promesse del futuro... Ma nella storia, come nella natura, nascita e morte si corrispondono... E capita a volte che un periodo a cui sei è guardato soprattutto per la nascita di nuove cose, improvvisamente ci si rivela epoca di decadimento. Quest'opera tratta dei secoli decimoquarto e decimoquinto considerati come periodi finali, come la conclusione del*

Medioevo».[2] *Ma cercare le guise del nascimento, o considerare il declinare e la morte, non è soltanto differenza dovuta a una scelta occasionale e indifferente: nell'un caso lo sguardo si appunta sulle forze e sulle forme vitali della storia umana, e l'occhio è volto alle costruzioni positive, al moto di liberazione dell'umanità che viene elaborando i mezzi del suo slancio progressivo. L'impostazione stessa dell'indagine si colloca sotto il segno della fiducia nell'uomo, e implica già un orientamento. Nell'altro caso l'attenzione tesa verso strutture svuotate di linfa vitale, sopravvissute e artificialmente conservate, è portata a cristallizzare, sfiduciata, in un divorzio perenne fra cultura e vita, quello che era in realtà un conflitto fra una cultura oltrepassata, e non più viva, e una cultura germinante e legata agli aspetti vitali di una società. Proprio l'essersi mosso inizialmente su un estremo lembo di crisi, e l'aver visto da quell'angolo la nascita dell'Europa moderna, gravò su tutta l'interpretazione che lo Huizinga tentò dei rapporti fra cultura e vita.*

Il tempo e il luogo in cui fiorì quel tardo sogno medievale sono scelti con sottile accortezza, come per sfuggire più facilmente ad ogni impegno di diversa indagine. Il ducato di Borgogna,«nato dal gesto quasi assurdo d'un re francese, che volle premiare con uno stato quasi indipendente un suo prode figlio cadetto», sembra quasi staccarsi da tutto un travaglio storico per cristallizzare nei cieli dell'immaginazione «un poema di bravura, d'orgoglio, di follia», mentre Carlo il Temerario si presenta come l'incarnazione dell'ideale cavalleresco. «Il basso Medioevo — sono parole dello Huizinga che vanno seriamente meditate per intenderne l'opera — è uno di quei periodi terminali in cui la vita sociale delle classi superiori è diventata quasi del tutto un giuoco di società. La realtà è violenta, dura e crudele; la si riporta al bel sogno dell'ideale cavalleresco e su questo poi si crea il giuoco della vita. Si recita recando la maschera di Lancellotto; è un enorme

inganno cosciente, che si può sopportare nella sua palese insincerità solo in quanto un lieve scherno smentisce la menzogna. In tutta la società cavalleresca del '400 domina un labile equilibrio fra la serietà sentimentale e il lieve scherno. Tutti quei concetti cavallereschi di onore, fedeltà, amore, vengono trattati con perfetta serietà, senonché di tanto in tanto il fiero aspetto si spiana un istante in una risata. In Italia questo stato d'animo è trapassato nella parodia consapevole: nel Morgante *del Pulci e nell'*Orlando innamorato *del Boiardo. Ma anche lì il sentimento romantico-cavalleresco riprende talora il sopravvento; nell'Ariosto all'aperta beffa si è sostituito quel mirabile superamento tanto dello scherzo che della serietà, nel quale la fantasia cavalleresca ha trovato la sua espressione più classica». Autunno del Medioevo in Italia come in Borgogna; ideale cavalleresco alla corte di Lorenzo de' Medici come a quella di Carlo il Temerario: a questo vuole approdare lo Huizinga, per giungere poi alla battuta finale:* «*Medioevo, Rinascimento, secolo decimottavo e decimonono, tutti insieme trovano poco più che nuove variazioni della vecchia canzone».*[1]

Bel giuoco è il mondo della cultura che lo storico ritrae; ma bel giuoco anche questa storia di donne e di cavalieri, di armi e d'amori, di tornei e di processioni, di castelli turriti e di chiese devote e venerabili: un sogno che si aggiunge a un sogno. Si è detto più volte che del Rinascimento lo Huizinga vede solo l'Ariosto, e col mondo ariostesco identifica tutto il mondo rinascimentale; forse converrebbe dire, con tutta serietà, ch'egli ha voluto un poco essere l'Ariosto dell'età rinascimentale. La ricostruzione di una cultura e di una società viene condotta, non con preoccupazioni di critico, ma con la mano e con la fantasia partecipi e staccate del cantore d'Orlando.

È stata giustamente richiamata l'attenzione sul tipo di fonti di cui lo Huizinga si serve («*atti giudiziari, diari, lettere... fra gli storici sincroni ha preferito appellarsi ai più 'ingenui' e*

falsi... ciò che egli descrive è, insomma, una menzogna»).[2] *Ma è da sottolineare anche l'uso delle fonti, arbitrario, sorprendente: un montaggio abilissimo che adopera sempre la frase giusta al momento giusto per comporre un insieme affascinante e mirabile. Eppure nulla è discusso, nulla è approfondito, nulla è ricollocato mai in una situazione concreta; e il contesto ritrovato nella sua integrità suona diverso; e il parallelo non era lecito. Come quando il racconto batte solenne sul senso della morte come motivo tipico dell'anima medievale* («*paura della vita: ...negazione della bellezza e della felicità ... ribrezzo per la vecchiaia, per la malattia e per la morte*»). *Ed ecco che nella pagina di Huizinga, a rendere più crudo ed efficace il quadro, si inserisce, fortissimo, un lungo testo di Odone di Cluny. «Il monaco credeva di avere detto tutto quando aveva mostrato il carattere superficiale della bellezza corporea. La bellezza del corpo si limita alla pelle. Se gli uomini vedessero quel che è sotto la pelle, come si dice che possa vedere la lince di Beozia...». Purtroppo lo Huizinga non ci avverte che quelle parole non sono di un monaco medievale, ma di Aristotele, e divenute poi un luogo comune attraverso una citazione di Boezio che riecheggia fin nei versi di Villon.*[1] *Naturalmente quel che importa è l'uso che un certo tipo di letteratura medievale fa di quel testo, e le ragioni per cui lo preferisce. Quel che contra è l'accento che batte su una frase, e rende nuova e fresca la parola più logora; il che Huizinga dimentica invece innanzi ai testi classici sulla umana dignità rievocati dagli Umanisti, e che dichiara privi di valore appunto perché ' luoghi comuni'.*[1] *L'animava, in questo, la sua volontà polemica di fronte al* «*rinascimento*» *del Burckhardt, anche se, in fondo, era una volontà molto ambigua, incerta nei presupposti e malsicura nelle conclusioni.*

4.

*In tutto, fino nel titolo e nell'impostazione, l'*Autunno *dello Huizinga si opponeva al Rinascimento del Burckhardt, e si collocava, infatti, nella generale reazione antiburckhardtiana.*[2] *Il Medioevo borgognone, confrontato col Rinascimento italiano, doveva dimostrare la fragilità del periodo storico caratterizzato e fissato dallo studioso di Basilea. Molti, al primo apparire del libro dello Huizinga, sottolinearono come esso da un lato integrasse , dall'altro correggesse l'opera del Burckhardt. Quel che Burckhardt aveva fatto per l'Italia Huizinga faceva per la Borgogna, coi duplice resultato di superare la rottura Medioevo-Rinascimento, e di sfumare l'autunno medievale nella primavera rinascimentale tanto da dar l'impressione che i toni serali dell'uno e quelli aurorali dell'altro 'si rassomigliassero fino a confondersi. Si direbbe, anzi, che lo Huizinga tenda di continuo a mostrare l'inconsistenza del tema del rinascere'. «Nell'Italia del Quattrocento la base della vita civile era ancora rimasta schiettamente medievale, ... negli stessi spiriti del Rinascimento i tratti medievali sono segnati assai più profondamente di quanto si voglia ammettere... Il destarsi dell'Umanesimo non era in fondo determinato se non dal fatto che una cerchia di dotti si occupava un po' più del solito del latino puro e della sintassi classica».*

Per quanto lo storico olandese cerchi non di rado di riconoscere una certa consistenza alla tesi della 'novità' di alcuni motivi del Rinascimento italiano, la sua intenzione polemica riprende di continuo il sopravvento in forme molto nette. «La linea di separazione fra Medioevo e Rinascimento è stata tracciata con troppa sicurezza. La brama di rivestire la vita stessa di bellezza, l'arte raffinata di vivere, la variopinta estrinsecazione di un ideale di vita, sono assai più antiche del Quattrocento italiano. Gli stessi motivi d'abbellimento della vita che i fiorentini continuano a sviluppare, non sono che vecchie forme medievali: Lorenzo de' Medici, non meno di

Carlo il Temerario, rende omaggio all'antico ideale cavalleresco come alla forma nobile della vita. Egli scorge addirittura nel duca di Borgogna, nonostante lo sfarzo barbarico di costui, sotto certi riguardi il suo modello. L'Italia ha scoperto nuovi orizzonti di bellezza ed ha accordato la vita su un tono nuovo, ma l'attitudine di fronte alla vita che si è soliti considerare caratteristica del Rinascimento, cioè lo sforzo di trasformare la propria vita, magari con affettazione, in un'opera d'arte, non fu punto inventata dal Rinascimento». Ove la polemica antiburckhardtiana è fin troppo scoperta, ma anche ambigua e di superficie; ché non si capisce bene, da un lato, in che consista la scoperta rinascimentale, mentre del tema burckhardtiano della vita come opera d'arte si dà un'interpretazione troppo ristretta e convenzionale. Burckhardt non pensava tanto a una concezione estetizzante della vita, quanto all'idea dell'uomo faber fortunae suae, *costruttore delle strutture della propria dimora terrena, operoso signore della propria sorte. Il bersaglio dello Huizinga era, in gran parte, un bersaglio fittizio.*

«La grande svolta nella concezione della vita — a questa conclusione egli mira — si ha piuttosto nel trapasso dal Rinascimento all'età moderna». Ma in che cosa poi consista 'la grande svolta', lo storico non ci dice. Come, in fondo, non sa svincolarsi dal problema dei ' periodi' storici.[1] *Burckhardt aveva fortemente battuto sul concetto del Rinascimento come periodo ben caratterizzato; per Huizinga «il Rinascimento non è che un'etichetta per la storiografia quando questa imbottiglia il suo vino». D'altra. parte egli lamenta che il termine, attraverso la sua dilatazione, abbia perduto «la sua forza, il suo profumo, il suo valore». E che cosa vuol dire, dopo tutto, che «un termine storico mantiene il suo valore soltanto finché ha sapore di un passato storico molto ben determinato, passato che si può evocare in una figurazione ben concreta?». Ogni volta che un problema va affrontato nella rigorosa*

razionalità dei suoi termini, ci troviamo ributtati dallo Huizinga sul terreno del vago e dell'approssimato, del sentimento e dell'immaginazione.

Di Burckhardt come di Huizinga è stato detto che ci presentano con eloquenza l'immagine che un tempo dette di sé. Ma Burckhardt ci dà il programma di una società intenta a tradurre in atto una radicale trasformazione delle forme della vita: una società che stava costruendo le sue dimore, i suoi templi, le sue città, perfino il paesaggio delle sue campagne; Huizinga ci raffigura in un alone di sogno i sogni di una aristocrazia stanca e sfiduciata che evade nel giuoco di corte, nei tornei e nella 'cortesia' innanzi al dramma della realtà. L'Utopia, la repubblica platonica, è nel Quattrocento italiano la città costruita tutta secondo ragione, tutta fatta dall'uomo per l'uomo: la città di Leonardo da Vinci, e la città dei nuovi politici che non vogliono lasciar più nulla al caso, al capriccio, alla bruta e cieca forza; la città tutta opera d'arte umana, ossia di scienza, di ragione. L'Utopia di cui parla Huizinga è un paesaggio irreale come il castello d'Atlante, oltre il mondo, oltre le lotte, sospeso nell'irrealtà dello spazio e del tempo. Huizinga non guarda particolarmente all'Italia; ma quando vi guarda ha in mente l'Ariosto o il Castiglione, non Leonardo da Vinci e Machiavelli.[1]

5.

Con tutto ciò, non dobbiamo sottovalutare il peso che al suo apparire ebbe l'opera di Huizinga, anche se ormai una lunga discussione ci permette di comprendere, oltre i suoi limiti, il significato non caduco del grande libro di Burckhardt. Allora era piuttosto necessario battere su temi che oggi sono scontati: ed era giusto distruggere un'immagine del Rinascimento deformata e falsa, a cui almeno in parte aveva pur dato origine la ricostruzione burckhardtiana.

*L'edizione originale dell'*Autunno del Medioevo (Studi su forme di vita e di pensiero dei secoli quattordicesimo e quindicesimo in Francia e in Olanda, *Haarlem 1919*) *fu seguita a distanza di un anno da uno studio, pubblicato nella rivista olandese* «De Gids»*, sul problema del Rinascimento, singolarmente importante, non soltanto per avere messo a fuoco alcune delle idee direttrici che erano alla base del grande quadro tracciato nell'* Autunno*, ma per avere indicato una strada spesso ripercorsa da storici posteriori.*[1] *Lo Huizinga infatti venne facendo con grande finezza e dottrina la storia del concetto stesso del Rinascimento, mostrandone le vicende, le oscillazioni, le variazioni fin dalle origini remote. L'intento dello Huizinga era fondamentalmente polemico: quella storia, non solo svuotava il termine della carica emozionale che aveva mantenuto dopo Burckhardt, ma ne doveva svelare l'essenziale inconsistenza. L'inizio del saggio dello Huizinga è ben caratteristico nel presentarci l'immagine di maniera della Rinascenza come un'epoca tutta di porpora e d'oro, tutta grazia e dignità, e bellezza e gioia di vivere, e trionfi di individualità eccezionali nel riscoperto orizzonte mondano, in una luce meridiana che ha ormai messo in fuga le ultime tenebre medievali. La presentazione quasi caricaturale nella sua retorica, mostra subito l'insussistenza di quel quadro convenzionale, anche troppo indifeso ai colpi della critica. D'altra parte non era difficile, prendendo singolarmente le varie caratteristiche attribuite comunemente al Rinascimento dopo Buckhardt, andare ritrovando aspetti analoghi al Medioevo, e specialmente in certi suoi momenti, soprattutto per chi si fermasse su toni universalmente umani piuttosto che su meditate e consapevoli assunzioni di programmi di vita, e su concrete attuazioni coscientemente volute. Ché non sempre si pose mente che una cosa è una personale avventura d'amore e di passione, ed una singola rivolta in nome di un sentimento di dignità offesa; e tutt'altra cosa, invece, la consapevole volontà*

di tutto un tempo verso un modo di vivere che, maturatosi in una situazione, viene di proposito definito e attuato nella sua pienezza. E non bastano i casi personali di Abelardo e di Eloisa — anche Huizinga, com'era giusto, guardò al secolo XII, a Abelardo, a Giovanni di Salisbury, a Alano di Lilla[1] *— non basta una storia eccezionale a mutare un rapporto che era di civiltà, di orientamenti largamente diffusi, di società.*

Se equivoco profondo si doveva dissipare era, se mai, quello insito nell'opposizione luce-tenebre, bene-male, che era residuo di un'antica lotta del nuovo contro il vecchio. Ma proprio questo contrasto, che avrebbe dovuto risolversi agli occhi dello storico in una differenza di 'ragioni' ormai purificate, rimaneva, spostandosi, nella semplicistica riduzione ad un medesimo piano prospettico dell'autunno borgognone e della primavera italiana. Anche lo Huizinga, infatti, con tutta la sua diffidente avversione per i 'periodi' e per la vana dilatazione dei termini, indulge poi al comune giuoco erudito di ritrovare nel Medioevo tutti quei tratti che una generazione precedente aveva attribuito al Rinascimento.[1]

Era, certo, un lavoro che bisognava fare per rendersi conto di più sottili e profonde differenze; ma non dimenticando mai che il ritrovamento di un tema, e magari di un luogo comune, anche nel secolo XII, anche nel '200 o nel '300, non significava di per sé che una cosa: che l'umanità lungo il corso della sua storia ci svela dei tratti incancellabili, e che oltre ogni maschera si ritrova sempre il volto dell'uomo. Quel che importa, non è dimostrare che anche nel Medioevo gli uomini cedevano alla passione d'amore, e i drammi scoppiavano sui contrasti e gli ostacoli interni ed esterni. Quel che importava era — per prendere la solita celebre storia — studiare il profilo del dramma di Eloisa. E chi lo faccia s'accorge che esso quasi è incomprensibile al di fuori di un tempo determinato. Quei giuochi d'amore cui s'abbandonavano, fra vecchi e sempre nuovi accorgimenti, il dotto e la fanciulla, non avevano con

ogni probabilità molto d'originale, e non si richiedeva l'acume di storici sottili per mostrare che sotto tale aspetto l'uomo del Medioevo non era diverso da quello del Rinascimento. Ma il dramma e tutta la storia di Eloisa erano pensabili, atteggiati in quel modo, al di fuori di quel mondo? A guardar bene la risposta più radicalmente negativa l'hanno data proprio i medievalisti intenti a negare la 'novità' del Rinascimento.

Lo stesso Huizinga, in uno scritto che le contingenze hanno reso celebre, La crisi della civiltà, scriveva nel 1935 che «nel secolo XV e XVI l'umanesimo presentò al mondo i recuperati tesori di un'antichità purificata, come esempio permanente di sapere e di cultura»; e ciò fece «non per giurarci su», ma «per costruirci su».[1] Ove si profilano due modi molto diversi di rapporto col passato: il passato come autorità su cui si giura, e che non si muta; e il passato su cui si costruisce, che si assume come direzione orientatrice per un ulteriore processo: Medioevo e Rinascimento, insomma. Né basta, come troppo spesso si fa, ritrovare il culto degli antichi, o un amore o una conoscenza dei classici, per parlare di umanesimo in senso proprio.[2]

6.

Nato su un terreno polemico oggi in gran parte oltrepassato, condotto con un metodo incerto nei suoi stessi orientamenti e non persuasivo, punteggiato dall'insostenibile parallelo fra la corte borgognona ed il fervido e vario mondo delle città italiane; unilaterale, evasivo, spesso capzioso, l'Autunno del Medioevo resta nondimeno un libro vivo, mirabile, e non solo per l'efficacia pittorica delle sue pagine, per l'analisi finissima di certi stati d'animo, per la rievocazione suggestiva di un mondo di sogno. Ad ogni passo, certo, noi siamo portati a sottolineare un limite nella tesi sostenuta; a notare un'insufficienza nella dimostrazione: le città che descrive non corrispondono affatto alla realtà delle nostre città

rinascimentali; non i sentimenti, non i rapporti fra classi, non la vita politica, non le dottrine. «È un mondo cattivo. Il fuoco dell'odio e della violenza divampa, l'ingiustizia è potente; il diavolo copre colle sue ali nere una tetra terra. E l'umanità attende l'imminente fine d'ogni cosa». Questo, secondo Huizinga, l'autunno del Medioevo nei paesi di Borgogna: questa, nel fondo, la realtà della stessa Firenze del Magnifico. Noi sappiamo che il quadro è falso, di maniera. La vita italiana del Rinascimento era molto meno fosca, ma anche più seria di quella raffigurata dallo Huizinga in Borgogna. Né la politica era un giuoco sottile, né la vita quotidiana era tutta un presente torbido di disperazione e dolore. Non tutti i predicatori annunciavano la fine del mondo; v' era chi affermava tornati i regni di Saturno. I teorici non invitavano all'evasione, ma ad una rigorosa razionalità della vita e dei rapporti umani.

La discussione puntuale, dopo quella di metodo, potrebbe durare a lungo, quasi ad ognuna di quelle pagine così scarsamente sorrette dalle fonti. E particolarmente debole ci apparirebbe il confronto instaurato fra mondi troppo diversi, troppo lontani fra loro — e non solo nello spazio: Italia e Borgogna. E particolarmente equivoco ci si svelerebbe, e in sé contradditorio, quel Rinascimento ridotto a quel Medioevo. Eppure, con tutto questo, il libro dello Huizinga è un libro valido, necessario a intendere anche il mondo della rinascenza italiana. Che in una Europa in crisi è, ancor esso, un mondo in crisi, ove serpeggia la malinconia di un ordine infranto, di una società travagliata, di antiche divinità che muoiono. Quel profondo mutar d'orizzonti, quel trasformarsi di fedi, quella vista nuova innanzi alle cose del mondo, è sentita anche come un doloroso trapasso. Leonardo, Machiavelli e Michelangelo, per prendere i sommi; Ficino, Pico, Savonarola, Lorenzo de' Medici, per prendere gli esponenti della Firenze nell'ultimo Quattrocento, anche quando riconoscono i valori della vita,

sentono vivissima la tragedia di un tempo nella tragedia del mondo. Proprio il crollo delle antiche credenze, delle antiche sicurezze, delle antiche istituzioni, se permette all'uomo di ritrovare il senso della sua responsabilità, gli dà acutissima la coscienza della sua condizione. La malinconia di Ficino; il pianto disperato di Giovan Pico che commuove Lefèvre d'Etaples; il senso della caducità delle cose, e insieme la fede nelle cose, in Lorenzo; l'aspra volontà riformatrice di Savonarola, s'incontrano con la serenità non umana di Leonardo fiorita su visioni apocalittiche, non meno che con la tragicità della morale di Machiavelli e delle creazioni sublimi di Michelangelo.

Tutto questo non ci dice Huizinga; che anzi sembra portarci su posizioni ben lontane. Eppure quel suo insistere sul fatto che il secolo XV fu età di crisi, quel suo battere su profondità trascurate, quell'invito a 'sentire' e a 'vedere' oltre le apparenze; tutto ciò resta valido. Come v'è non trascurabile acume nel suo studio delle feste, delle cerimonie, della cavalleria, e di tante manifestazioni del costume; come vi sono notazioni importanti sul carattere 'sacro' di certe forme; come è penetrante l'analisi di certi tipi di 'devozione', e il ritrovamento di corrispondenze fra temi del pensiero e della letteratura medievali, ed aspetti e tendenze della letteratura e dell'arte.

Senza dubbio, quasi sempre, un approfondimento ci porta ben lungi dalle sue posizioni,[1] *e la validità di una conseguenza ci costringe a rifiutare non poche delle sue premesse. Senza dubbio l'uso dei suoi suggerimenti ci induce alla fine a sottolineare com' essi poggiassero soprattutto su impressioni: fossero senso piuttosto che concetto, e nascessero in un animo perturbato e commosso piuttosto che in una ' mente sana'.*

Eppure dell'Autunno del Medioevo *non potrà fare a meno così lo storico del Rinascimento come lo storico dei tempi nostri. L'uno vi troverà l'invito a uscire da schemi*

convenzionali, e ad includere nella sua indagine orizzonti più larghi e motivi diversi dai consueti; l'altro scoprirà agevolmente il manifestarsi di un'inquietudine ove si traduce il travaglio dell'Europa. Ed anche se nell'un senso e nell'altro saremo indotti alla fine a rifiutare le affermazioni e le conclusioni dello scrittore olandese, non potremo non riconoscere l'importanza del suo suggerimento. Ma proprio in questo consiste la validità di un'opera di pensiero: nell'avere contribuito ad ampliare l'orizzonte della umana consapevolezza, e nell'aver riconquistato all'uomo un frammento di umanità.

EUGENIO GARIN

PREFAZIONE DELL'AUTORE ALLA PRIMA EDIZIONE

Nel passato cerchiamo sempre le origini del nuovo e vogliamo sapere in che modo sorsero i pensieri e le espressioni di una vita che si affermò pienamente in tempi successivi. Ogni epoca desta in noi maggior interesse, quando vi troviamo una promessa del futuro. Basta pensare infatti al fervore che ha accompagnato ogni indagine sulla civiltà del Medioevo nella speranza di scoprirvi i germi della cultura moderna, fervore che è stato poi così intenso da far credere talvolta che la storia del mondo medioevale fosse solo un preludio del Rinascimento. In quei tempi, ritenuti già torbidi e privi di vita, si vedevano ovunque i sintomi di un nuovo mondo, gli indizi di una perfezione futura, ma si dimenticava però, ricercando il sorgere della nuova vita, che nella storia non meno che nella natura la morte e la nascita camminano sempre di pari passo. Vecchie forme di cultura muoiono nel medesimo tempo e nel medesimo luogo in cui crescono e si sviluppano le nuove.

In questo libro noi abbiamo cercato di vedere nei secoli XIV e XV non già gli albori del Rinascimento, ma il tramonto del Medioevo, quello che è stata, nel suo ultimo periodo di vita, la civiltà medioevale, fatta ormai simile ad un albero completamente sviluppato e carico di frutti troppo maturi. Si descrive in queste pagine come il nucleo vitale del pensiero dovette soggiacere a concezioni nuove e prepotenti e come un civiltà ricca e rigogliosa fu condannata all'aridità e all'irrigidimento. Scrivendole, il nostro sguardo era rivolto alla profondità di un cielo serale, un cielo rosso di sangue, pesante di livide oscurità e pieno di una falsa luce di rame.

Quando rileggo quello che ho scritto, mi domando se non

abbia visto, a forza di mirare quel cielo serale, i torbidi colori risolversi in pura chiarità; e mi sembra allora che il quadro, a cui ho dato linea e colore, sia venuto più tetro e meno sereno di quello che credevo accingendomi al lavoro. Nulla di più facile infatti che, se si rivolge sempre l'attenzione a ciò che decade, muore e appassisce, l'ombra della morte stenda un po' troppo il suo velo su tutta l'opera.

Il desiderio di conoscere un po' meglio l'arte dei van Eyck e dei loro successori, in stretto rapporto colla vita di quel tempo, m'indusse a scriver questo libro. La società della Borgogna mi si presentava come un tutto unitario e credevo possibile trattarla come un periodo culturale, altrettanto completo in sé quanto lo era il Quattrocento italiano. Per questo il libro si sarebbe dovuto chiamare dapprima *Il secolo della Borgogna.* Man mano però che le mie conclusioni andavano generalizzandosi, dovetti rinunziare a una tale delimitazione, perché solo in un senso molto ristretto era possibile ammettere l'unità della cultura borgognona. Altre parti della Francia richiedevano non meno studio e considerazione e mi fu quindi necessario dare all'argomento un carattere dualistico, cioè «La Francia e i Paesi Bassi», dualismo in verità molto disparato. In uno studio sulla decadenza della cultura medievale in generale la parte che riguardava i Paesi Bassi non poteva fare a meno di non restar molto addietro alla parte che riguardava la Francia: abbiamo creduto invece di trattarla con più ampiezza in quei campi dove i Paesi Bassi svilupparono un significato proprio e cioè nella vita religiosa e in quella artistica. Credo che non ci sarà bisogno di una speciale giustificazione se nel decimo capitolo abbiamo oltrepassato per un momento i limiti geografici, là dove accanto alle testimonianze di Ruysbroeck e di Dionisio il Certosino ci siamo appellati anche a quelle di Eckhart, Suso e Taulero.

Confrontando gli scritti dei secoli XIV e XV, che io ho studiati in modo particolare, colla letteratura che avrei voluto scorrere, devo riconoscere che il numero delle letture da me fatte è piuttosto esiguo. Mi sarebbe certo piaciuto aggiungere molte altre testimonianze a quella serie che ho esaminata e che caratterizza tipicamente le varie correnti spirituali su cui si basa gran parte della mia esposizione; ma se però io cito fra gli storici più particolarmente Froissart e Chastellain, fra i poeti Eustachio Deschamps, fra i teologi Jean Gerson e Dionisio il Certosino, e, fra i pittori Jan van Eyck, ciò si deve non tanto alla ristrettezza del mio materiale quanto al fatto che questi uomini, grazie ali' abbondanza e all'acutezza delle loro opere, hanno rispecchiato lo spirito di quei tempi in modo esemplare.

Si tratta delle *forme* della vita e del pensiero che abbiamo tentato di rappresentare. In quanto al *contenuto* essenziale di queste forme mi permetto la domanda: sarà mai compito dell'indagine storica l'avvicinarvisi?

J. H.

Leida, 31 gennaio 1919.

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

Chi ha il compito di preparare una seconda edizione della propria opera, deve essere disposto a scegliere fra due estremi: o non mutar nulla o riscriverla di nuovo, ciò che vorrebbe dire rivedere e ripensare ogni cosa. Lo accuseremo di debolezza, se egli si decide a prender la via di mezzo? Nonostante le numerose modificazioni apportate non mi fo l'illusione di aver tolto tutti i difetti. Più che spiegare, correggere, aggiungere ho voluto soprattutto mitigare, placare, chiarire.

Nel giudicarmi alcuni critici son partiti, dall'idea che io, volendo scrivere una storia culturale dei Paesi Bassi e della Borgogna, sia rimasto molto al di sotto del mio compito. Non ho potuto cambiar nulla per andare incontro a quell'idea. Chi voglia sapere con che intenzione fu scritta l'opera, non ha che da guardare il sottotitolo e leggere la prefazione alla prima edizione. Mi sia permesso chiedere scusa, se la mancanza di unità e di costruzione fecero sorgere quel malinteso.

J. H.

Leida, 16 maggio 1921.

PREFAZIONE ALLA TERZA EDIZIONE

In questa terza edizione sono state riprese le correzioni e le aggiunte apportate alla seconda edizione tedesca (del 1928) con qualche altra in più. La divisione in ventidue capitoli, invece di quattordici, è considerata da me come il cambiamento più importante.

J.H.

Leida, 20 maggio 1928.

I

I TONI CRUDI DELLA VITA

Quando il mondo era più giovane di cinque secoli, tutti gli eventi della vita avevano forme ben più marcate che non abbiano ora. Fra dolore e gioia, fra calamità e felicità, il divario appariva più grande; ogni stato d'animo aveva ancora quel grado di immediatezza e di assolutezza che la gioia e il dolore hanno anch'oggi per lo spirito infantile. Ciascun evento, ciascun atto eran circondati da forme definite e espressive ed erano innalzati al livello di un preciso e rigido stile di vita. I grandi avvenimenti: la nascita, il matrimonio, la morte, partecipavano, per mezzo del sacramento, allo splendore del mistero divino; ma anche i casi meno importanti, un viaggio, un lavoro, una visita, erano tutti accompagnati da mille benedizioni, cerimonie, formole, usi.

Di fronte all'avversità e all'indigenza c'era minore possibilità di mitigare che oggigiorno; esse si presentavano più gravi e più crudeli. Le malattie contrastavano più spiccatamente colla salute; il freddo rigido e le tenebre angosciose dell'inverno costituivano un male più essenziale. Si godevano più intimamente e più avidamente gli onori e le ricchezze, perché contrastavano più che ora con la lamentevole povertà e l'abbiezione. Un tabarro guarnito di pelliccia, un buon fuoco, un bicchier di vino e piacevoli conversari e un letto morbido offrivano ancora quella pienezza di godimento che il romanzo inglese è forse stato l'ultimo a descrivere e a destare. E tutte le cose della vita erano di una pubblicità sfarzosa e crudele. I lebbrosi facevano suonare le loro raganelle e giravano in

processione; i mendicanti si lamentavano nelle chiese dove ostentavano le loro deformità. Ogni classe, ogni ceto, ogni professione si riconosceva all'abito. I grandi signori non si muovevano mai senza sfoggiare armi e livree che incutevano rispetto e suscitavano invidia. L'amministrazione della giustizia, la vendita di mercanzie, le nozze e i funerali, tutto si annunziava con cortei, grida, lamenti e musica. L'innamorato portava i colori della sua donna, i membri d'una confraternita l'emblema di essa, la fazione i colori e il blasone del suo signore.

Anche nell'aspetto delle città e delle campagne dominavano il medesimo contrasto e la medesima varietà. La città medioevale non si perdeva come quella moderna in sobborghi irregolari di disadorne fabbriche e uniformi villette; ma si presentava chiusa nelle sue mura, con una figura ben definita, sormontata da innumerevoli torri. Per quanto fossero alte e pesanti le case di pietra dei nobili o dei mercanti, quelle che dominavano la città erano le chiese colle loro eccelse masse.

Se l'estate e l'inverno formavano allora un contrasto più forte che nella nostra esistenza, non minore era quello tra la luce e il buio, il silenzio e il rumore. La città moderna non conosce quasi più il buio perfetto o il vero silenzio, né l'effetto di un lumicino isolato nella notte o di un grido nella lontananza.

Le forme svariate e i contrasti continui, con cui tutto s'imponeva allo spirito, infondevano alla vita quotidiana un impeto, una emotività, che si manifesta nelle alternative di rozza baldoria, di crudeltà violenta e di profonda tenerezza fra cui oscillava la vita cittadina nel medioevo.

Un suono c'era che sempre riusciva a coprire le altre voci della vita affaccendata e che, per quanto variato e tuttavia mai confuso, sapeva sollevarle tutte, per un momento, in una atmosfera d'ordine: era il suono delle campane. Le

campane erano nella vita giornaliera come buoni spiriti ammonitori che, con voce ben nota, annunziavano ora il lutto ora la gioia, ora il riposo ora l'agitazione, ora chiamavano a raccolta, ora esortavano. Si chiamavano con un nome popolare: la grossa Giacomina, la campana Roelant; si sapeva il significato dei rintocchi. E nonostante lo scampanio continuo, si rimaneva sensibili al suono. Durante il famigerato duello fra due borghesi di Valenciennes, che nel 1455 tenne in straordinaria agitazione la città e tutta la corte di Borgogna, la grande campana suonò finché durò il combattimento, «laquelle fait hideux à oyr», dice Chastellain. [1] «Sonner l'effroy», «faire l'effroy», si diceva suonare all'arme.[2] Quale non deve essere stato l'assordamento, quando da tutte le chiese e da tutti i conventi di Parigi le campane suonavano dal mattino alla sera e persino per tutta la notte, perché era stato eletto un papa che avrebbe posto fine allo scisma, o perché una pace era conclusa tra Borgognoni e Armagnacchi.[3]

Un'efficacia profonda devono pure aver avuto le processioni. Se i tempi erano pieni di angoscia, e lo erano sovente, esse si compievano talvolta ogni giorno per settimane intere. Allorché il fatale dissidio fra le Case di Orléans e di Borgogna portò finalmente all'aperta guerra civile e il re Carlo VII prese, nel 1412, l'orifiamma per combattere, insieme a Giovanni senza Paura, gli Armagnacchi, che alleati all'Inghilterra eran diventati traditori della patria, si dette l'ordine a Parigi, dal momento in cui il re si trovò in territorio nemico, di fare delle processioni quotidiane. Queste durarono dalla fine di maggio fino a luglio, e furono fatte ogni volta da altri gruppi, altri ordini, altre corporazioni, seguendo ogni volta altre strade, con altre reliquie: «les plus piteuses processions qui oncques eussent été veues de aage de homme». Tutti andavano scalzi e a stomaco vuoto, i signori del Parlamento

non meno che i poveri; chi poteva, portava una candela o una torcia; numerosi erano sempre i bambini. Anche dai villaggi intorno a Parigi accorrevano, scalzi, i poveri contadini. Si prendeva parte alla processione o si godeva lo spettacolo «en grant pleur, en grans larmes, en grant devocion». E quasi tutti quei giorni diluviava.[4]

Vi erano pel le «entrate» dei principi, preparate con tutta l'ingegnosità e tutta l'arte possibili. E poi, con una frequenza mai interrotta, le esecuzioni capitali. L'eccitazione crudele e il rozzo intenerimento che provocava la vista del patibolo costituivano un elemento importante nel nutrimento spirituale del popolo. Era uno spettacolo a scopo moralizzante. Contro i delitti orribili la giustizia escogitò delle punizioni orribili; a Bruxelles un giovine incendiario e assassino è legato a una catena che poteva girare intorno a un palo, entro un cerchio di fascine ardenti. Egli stesso si dà in esempio al popolo con parole commoventi, «et tellement fit attendrir les coeurs que tout le monde fondoit en larmes de compassion». «Et fut sa fin recommandée la plus belle que l'on avait oncques vue».[1] Messere Mansart du Bois, un Armagnacco che è decapitato a Parigi nel 1411 durante il terrore dei Borgognoni, non solo dà di buon grado al boia l'assoluzione che questi gli chiede secondo la consuetudine, ma lo prega inoltre di abbracciarlo. «Foison de peuple y avoit, qui quasi tous ploroient à chaudes larmes».[2] In molti casi le vittime erano gran signori; allora il popolo godeva della soddisfazione di vedere che la giustizia era fatta con verità e si aveva un ammonimento austero intorno all'inconstanza della grandezza terrena, più impressionante di qualsiasi esempio dipinto o danza macabra. I magistrati provvedevano a che nulla mancasse allo spettacolo: i signori si avviavano al supplizio fregiati delle insegne della loro grandezza. Giovanni di Montaigu, «grand maitre d'hôtel» del re, e vittima dell'odio di Giovanni senza Paura, va al

patibolo seduto molto in alto su un carro, preceduto da due trombettieri; porta il suo abito di gala, cappa, cappuccio e calze metà bianche metà rosse e ai piedi degli sproni d'oro; con gli speroni d'oro il corpo decapitato pende dalla forca. Il ricco canonico Nicola d'Argemont, una vittima della vendetta degli Armagnacchi nel 1416, è condotto per Parigi su un carretto da spazzatura, vestito di un cappuccio e di un gran manto viola perché assista alla decollazione di due compagni, prima di vedersi condannato al carcere a vita «au pain de doleur et à eaue d'angoisse». La testa di maestro Oudart de Bussy, che aveva rifiutato un posto al Parlamento, fu dissepolta per ordine speciale di Luigi XI e, chiusa in un cappuccio scarlatto foderato di pelliccia «selon la mode des conseillers de parlement», esposta nel mercato di Hesdin con una poesia esplicativa. Il re stesso scrive in proposito con atroce sarcasmo.[1]

Più rari delle esecuzioni e delle processioni erano i sermoni dei predicatori ambulanti, che venivano di tempo in tempo a scuotere il popolo colla loro parola. Noi che leggiamo i giornali, riusciamo a mala pena a figurarci l'enorme impressione che produceva la parola sugli spiriti ingenui e ignoranti. Il predicatore popolare fra Riccardo, che assistette Giovanna d'Arco come padre confessore, predicò a Parigi nel 1429 per dieci giorni consecutivi. Principiava la mattina alle cinque e terminava fra le dieci e le undici, il più delle volte nel cimitero degli Innocenti, sotto i cui porticati era dipinta la celebre danza macabra; stava colle spalle rivolte agli ossari nei quali, sopra l'arcata tutt'intorno, si trovavano ammucchiati e a tutti visibili i teschi. Allorché, dopo la decima predica, egli comunicò che questa sarebbe stata l'ultima, poiché non aveva ottenuto il permesso di farne di più, «les gens grans et petiz plouroient si piteusement et si fondement, commes s'ilz veissent porter en terre leurs meilleurs amis, et lui aussi». Quando finalmente

lascia Parigi, il popolo crede che la domenica predicherà ancora a Saint-Denis; e in grandi masse, ben seimila, dice il borghese di Parigi, esce la sera di sabato dalla città per assicurarsi un buon posto, e pernotta nei campi.[2]

A Parigi si interdisse al francescano Antonio Fradin di predicare a motivo dei suoi violenti attacchi contro il malgoverno. Ma proprio per questo il popolo minuto lo aveva caro. Lo custodivano giorno e notte nel convento dei Cordelieri; le donne montavano la guardia munite di cenere e di sassi. Il bando che proibisce quella guardia vien deriso: il re non ne sa nulla. Quando finalmente Fradin, esiliato, deve andarsene, il popolo lo accompagna solennemente, «crians et soupirans moult fort son departement».[1]

Quando il venerabile domenicano Vincenzo Ferrer arriva per predicare, da tutte le città il popolo, i magistrati, il clero, e gli stessi vescovi e prelati gli si fanno incontro salmodiando. Egli viaggia con una numerosa schiera di seguaci, i quali, ogni sera dopo il tramonto, vanno in processione per la città cantando e flagellandosi. In ogni città si aggiungono nuove schiere. Ferrer curava che tutti quei seguaci fossero alloggiati e nutriti nominando quartiermastri uomini irreprensibili. Numerosi preti di diversi Ordini viaggiano con lui per assisterlo nella confessione e servirlo alla messa. Alcuni notai lo accompagnano per mettere subito a verbale le riconciliazioni giudiziarie che il santo predicatore riesce ovunque a concludere. Il magistrato della città spagnuola di Orihuela dichiara in una lettera al vescovo di Murcia che Ferrer aveva mandato ad effetto nella loro città 123 riconciliazioni, 67 delle quali riguardanti casi di assassinio.[2] Dove Vincenzo predica si deve erigere un'impalcatura di legno per proteggere lui e il suo seguito dalla pressione della folla che vuoi baciargli le mani o il vestito. Gli artigiani smettono di lavorare finché dura la predica. Era raro che non facesse

piangere il suo uditorio, e quando parlava del giudizio universale e delle pene dell'inferno o della passione di Nostro Signore, tutti, egli stesso compreso, davano in pianto e si doveva aspettare parecchio tempo finché la calma si ristabilisse ed egli potesse riprendere a parlare. Dei penitenti si buttavano in terra in presenza della folla e confessavano lacrimando i loro peccati.[3] Nel 1485, quando il celebre Oliviero Maillard fece a Orléans le prediche quaresimali, tanta gente salì sui tetti delle case che si misero in conto, per le riparazioni, 64 giorni di lavoro.[1]

È lo stato d'animo dei *revivals* anglo-americani e delle riunioni dell'Esercito della Salvezza, ma incommensurabilmente più intenso e con un pubblico molto più vasto. Nel leggere la descrizione degli effetti prodotti, dal Ferrer, non c'è bisogno di supporre una pia esagerazione dei suoi biografi. Monstrelet, il sobrio e arido cronista, descrive in modo quasi uguale l'impressione suscitata da frate Tommaso — che si spacciava per carmelitano, ma fu più tardi smascherato come impostore — colle sue prediche del 1428 nella Francia settentrionale e nelle Fiandre. Anche a lui le autorità andavano incontro, mentre alcuni nobili tenevano le redini del suo mulo; e anche per lui molti, fra i quali alcuni nobili che Monstrelet indica per nome, abbandonarono la casa e la famiglia per seguirlo da per tutto. Eminenti cittadini adornavano l'alto pulpito eretto per lui coi più preziosi arazzi che si potessero avere.

L'argomento con cui i predicatori popolari sapevano cattivarsi così profondamente gli ascoltatori era, oltre la passione e il giudizio finale, la riprovazione del lusso e delle vanità. Il popolo, dice Monstrelet, era particolarmente grato e affezionato a fra Tommaso perché flagellava ogni sfarzo e ogni eleganza, e ancor più perché caricava di biasimi la nobiltà e il clero. Se talvolta delle illustri dame osavano insinuarsi nell'uditorio colle loro alte acconciature, egli

soleva aizzare contro di loro i ragazzi (con la promessa d'indulgenza, secondo Monstrelet), gridando: *au hennin, au henninl,* sì che le donne, durante tutto quel tempo, avevano paura di portare gli *hennins* e mettevano le cuffie delle beghine. «Mais à l'exemple du lymeçon — dice il buon cronista — lequel quand on passe près de luy retrait ses cornes par dedens et quand il ne ot plus riens les reboute dehors, ainsy firent ycelles. Car en assez brief terme après que ledit prescheur se fust départy du pays, elles mesmes recommencèrent comme devant et oublièrent sa doctrine et reprinrent petit à petit leur viel estat, tel ou plus grant qu'elles avoient accoustumé de porter».[1]

Tanto fra Riccardo quanto fra Tommaso fecero divampare i roghi delle vanità, così come li doveva accendere Firenze sessant'anni più tardi per volontà di Savonarola, in misura ben più grande e con scapito irrimediabile per l'arte. A Parigi e nell'Artois, negli anni 1428 e 1429, ci si accontentava di bruciare carte da giuoco, scacchiere e tavolini, dadi, acconciature e ornamenti, che uomini e donne apportavano di buona voglia. Questi roghi costituivano nel Quattrocento, in Francia non meno che in Italia, un elemento dei più frequenti nella grande agitazione provocata dai predicatori.[2] Erano il cerimoniale in cui si concretavano la contrizione e il distacco dalle vanità e dai piaceri; la stilizzazione di una forte emozione in un atto pubblico e solenne, conforme alla tendenza di quel tempo a creare per ogni cosa delle forme rituali.

Bisogna rendersi conto di quella emotività, di quella suscettibilità al pianto e alla conversione e di quella sensibilità, se si vuoi comprendere quali fossero il colore e l'intensità della vita di allora.

Un lutto pubblico aveva ancora l'aspetto di- una calamità. Alle esequie di Carlo VII il popolo è fuori di sé per l'emozione quando vede il corteo: tutti i dignitari di Corte

«vestus de dueil angoisseux, lesquelz il faisoit moult piteux veoir; et de la grant tristesse et courroux qu'on leur veoit porter pour la mort leurdit maistre, furent grant pleurs et lamentacions faictes parmy toute ladicte ville». Sei paggi del re montavano cavalli interamente coperti di velluto nero. «Et Dieu scet le doloreux et piteux dueil qu'ilz faisoient pour leur dit maistre!». Uno dei paggi per il gran dolore non aveva né mangiato né bevuto per quattro giorni, raccontava il popolo intenerito.[1]

Non sono, però, soltanto le emozioni prodotte da un grande lutto o da una predica violenta o dai misteri della fede che strappano le lacrime. Le solennità di carattere mondano provocano, anch'esse, torrenti di lacrime. Un ambasciatore che il re di Francia manda a Filippo il Buono per ragioni di cortesia, quando deve fare la sua allocuzione prorompe ripetutamente in pianto. Alla partenza del giovine Giovanni di Coïmbra dalla corte di Borgogna, come al ricevimento del Delfino e al convegno dei re d'Inghilterra e di Francia a Ardres, tutti i presenti si sciolgono in lagrime. Si vide Luigi XI versare lagrime quando fece il suo ingresso in Arras; Chastellain lo dipinge più volte piangente e singhiozzante durante il suo soggiorno come Delfino alla corte di Borgogna.[2] S'intende che c'è dell'esagerazione in tutte queste descrizioni. Nella sua descrizione del congresso della pace ad Arras nel 1435, Giovanni Germain racconta che, all'udire i commoventi discorsi degli ambasciatori, la gente cadde a terra dall'emozione e rimase senza favella a sospirare, singhiozzare e piangere.[3] Certo, non sarà stato proprio così; ma il vescovo di Châlons trovava che doveva essere così: nell'esagerazione s'intravede un fondo di verità. Era come per i fiumi di lacrime dei sentimentalisti del secolo XVIII: il pianto era edificante e bello. Inoltre, chi ignora anche ora la forte emozione che può dare un'entrata solenne, anche se il principe in questione ci è indifferente?

Allora una siffatta emozione immediata era congiunta a una venerazione semireligiosa per lo splendore e per la grandezza, e prorompeva in vere lagrime.

Chi non vede la differenza di sensibilità che passa fra il secolo decimoquinto e il nostro, la può intuire da un esempio preso in un altro campo, in quello della impetuosità. Se c'è un giuoco pacifico e tranquillo, è bene il giuoco degli scacchi. Ora, La Marche dice che spesso avviene che intorno alla scacchiera sorgano delle dispute, «et que le plus saige y pert patience».[1] I litigi dei figli di re a causa di una partita a scacchi sono un motivo altrettanto comune nel Quattrocento quanto lo erano stati nei romanzi di Carlo Magno.

La vita quotidiana offriva occasioni senza limite per passioni ardenti e puerili fantasie. Lo storico moderno del Medioevo che, data la scarsa attendibilità delle cronache, si attiene per quanto può ai documenti ufficiali, rischia di cadere talvolta in un grave errore. I documenti ci rivelano poco la differenza nel tono di vita che separa quell'epoca dalla nostra. Essi ci fanno dimenticare il violento pathos della vita medioevale. Di tutte le passioni che le danno il suo colore, compaiono nei documenti di solito soltanto due: l'avarizia e la litigiosità. Chi. non si è spesso meravigliato della veemenza e della insistenza quasi inconcepibili con cui l'avarizia, la litigiosità, il desiderio di vendetta si rivelano nei documenti giudiziari di quei tempi? Solo quando li colleghiamo con la passionalità generale che animava la vita in ogni campo, quei tratti ci diventano accettabili e spiegabili. Per tal ragione i cronisti rimangono indispensabili per chi vuole avere la giusta visione di quell'epoca.

Sotto molti aspetti la vita aveva ancora il colore della fiaba. Se i cronisti di corte, gente ragguardevole e dotta che conosceva i principi da vicino, non sanno vedere e

descrivere gli eminenti personaggi altro che sotto forma arcaica e ieratica, quale non deve essere stato il magico splendore della regalità per l'ingenua immaginazione popolare! Ecco un esempio tolto dalle storie di Chastellain. Il giovine Carlo il Temerario, allora ancora conte di Charolais, giunge da Sluis a Gorkum, ove apprende che il duca suo padre gli ha tolto la pensione e tutti i benefizi. Chastellain descrive come il conte faccia comparire davanti a sé tutta la corte fino agli sguatteri e, con un discorso commovente, la informi della sua sventura, manifestando il suo rispetto per il padre mal consigliato e la sua cura per il benessere dei suoi e il suo amore per loro tutti. Egli esorta coloro che hanno mezzi di restare con lui e aspettare tempi migliori; i poveri, li lascia liberi di andarsene, e quando sentissero che la fortuna del conte fosse mutata, «tornate e tutti ritroverete il posto di prima e sarete i benvenuti ed io ricompenserò la pazienza che avrete avuta per amore di me» .... «Lors oyt-l'on voix lever et larmes espandre et clameur ruer par commun accord: Nous tous, nous tous, monseigneur, vivrons avecques vous et mourrons». Oltremodo commosso, Carlo accetta la loro fedeltà: «Or vivez doncques et souffrez; et moy je souffreray pour vous, premier que vous ayez faute». Allora i nobili si fanno avanti, e gli offrono tutto ciò che possiedono, «disant l'un: j'ay mille, l'autre: dix mille, l'autre: j'ay cecy, j'ay cela pour mettre pour vous et pour attendre tout vostre advenir». E le cose camminavano come prima e non vi era un pollo di meno in cucina.[1]

Il quadro è naturalmente colorito a dovere da Chastellain e non c'è dato di sapere fino a che punto il suo racconto coincida colla realtà. Ma quel che importa è che il cronista vede il principe sotto le semplici forme della ballata popolare: per lui l'avvenimento è completamente dominato dai più primitivi sentimenti di fedeltà reciproca che si manifestano con sobrietà epica.

Mentre in realtà il meccanismo del governo e dell'amministrazione aveva già assunto forme complicate, la politica si proietta nella immaginazione del popolo attraverso alcune figure fisse e semplici. Le idee politiche dominanti sono quelle della canzone popolare e del romanzo cavalleresco. I re sono ridotti, per dir così, a un limitato numero di tipi, ognuno dei quali corrisponde più o meno. a un motivo letterario: il principe nobile e giusto, il principe mal consigliato, il principe che vendica l'onore della sua stirpe, il principe sfortunato sostenuto dalla fedeltà dei suoi. I borghesi di quel tardo Medioevo, gravati di forti tasse e privi d'ogni controllo sull'impiego del denaro pubblico, vivono con un'apprensione continua che i loro quattrini vengano sprecati e non siano impiegati per il bene del paese. Questa diffidenza verso il governo si concreta in un'idea semplice: il re è circondato da consiglieri avidi e scaltri, ossia il lusso e l'opulenza della corte reale sono la causa dei guai del paese. Così le questioni politiche si riducono per il popolo ai diversi tipi della favola. Filippo il Buono sapeva quale lingua il popolo comprendesse. Durante le feste che diede all'Aia nel 1456, per impressionare gli Olandesi e i Frisoni che potevano credere che gli mancasse il denaro per impadronirsi del vescovado di Utrecht, fece esporre in una stanza, accanto alla sala dei cavalieri, del vasellame prezioso del, valore di trenta mila marchi d'argento. Ognuno poteva entrare e guardare. Inoltre furono portate da Lilla due casse contenenti duecento mila lioni d'oro. Il popolo fu invitato a sollevarle, ma non vi riuscì.[1] Si può immaginare una più pedagogica mescolanza di credito dello Stato e di divertimento da fiera?

Il tenor di vita dei principi di allora racchiudeva talvolta un elemento fantastico che ricorda quello del califfo delle Mille ed una Notte. In mezzo alle imprese politiche calcolate con tutta freddezza il principe a volte si lascia andare a una

temeraria impetuosità che, per soddisfare un capriccio personale, mette a repentaglio la sua vita e la sua opera. Edoardo III mette in giuoco se stesso, il principe di Galles e la causa del suo paese, per attaccare una flotta di mercanti spagnuoli e punirli di qualche pirateria.[2] Filippo il Buono si è ficcato in capo di fare sposare a uno dei suoi arcieri la figlia di un ricco birraio di Lilla. Il padre non acconsente e si appella al Parlamento di Parigi; allora il duca, acceso di rabbia, pianta a un tratto gli importanti affari di Stato che lo trattengono in Olanda e intraprende, nella Settimana Santa prima di Pasqua, un pericoloso viaggio per mare, per averla vinta.[3] Un'altra volta, montato sulle furie per una lite col figlio, egli s'invola da Bruxelles e si smarrisce nella foresta durante la notte. Quando torna, spetta al cavaliere Filippo Pot il compito non facile di pacificarlo. L'accorto cortigiano trova la giusta parola: «Bonjour monseigneur, bonjour, qu'est cecy? Faites-vous du roy Artus maintenant ou de messire Lancelot?».[1]

Ed è veramente degno d'un Califfo il gesto di quello stesso duca che, avendogli i medici ordinato di farsi radere la testa, decreta che tutti i gentiluomini seguano il suo esempio, e incarica Pietro di Hagenbach di tagliare le chiome di tutti coloro che incontra intonsi.[2] O quando il giovane re di Francia, Carlo V, montato con un amico sullo stesso cavallo, va ad assistere travestito all'ingresso della propria fidanzata Isabella di Baviera, col risultato di essere bastonato di santa ragione dalle guardie.[3] Un poeta del secolo XV biasima il fatto che i principi nominino consigliere e ministro il loro buffone o musico, come successe a Coquinet, il buffone di Borgogna.[4]

La politica non è ancora interamente chiusa entro i limiti della burocrazia e del protocollo; ad ogni momento il principe è capace di sottrarvisi e di cercare altrove le sue direttive. Così spesso i principi del Quattrocento si

rivolgono, per aver consigli negli affari di Stato, agli asceti visionari e ai predicatori esaltati. Dionigi il Certosino e Vincenzo Ferrer comparvero come consiglieri politici; il tonante predicatore Oliviero Maillard era a parte dei più segreti negoziati delle corti principesche.[5] In tal modo un elemento di tensione religiosa si mantenne vivo nell'alta politica.

Verso la fine del XIV secolo e l'inizio del XV gli animi, contemplando dal basso il grandioso spettacolo della vita e del destino dei principi, dovevano essere più che mai convinti che vi recitassero in una romantica e sanguigna atmosfera soltanto orrende tragedie, piene di impressionanti cadute da troni e da onori. Nel medesimo mese di settembre 1399, quando a Westminster il Parlamento inglese si riunì per sentirsi dire che il re Riccardo II, vinto e fatto prigioniero dal suo nipote di Lancaster, aveva rinunziato alla corona, erano già riuniti a Magonza i principi elettori tedeschi per destituire il loro re, Venceslao di Lussemburgo, altrettanto titubante e capriccioso e incapace di regnare quanto suo cognato d'Inghilterra, ma non destinato a una fine così tragica. Venceslao rimase ancora re di Boemia per molti anni, mentre alla detronizzazione di Riccardo tenne dietro la sua morte misteriosa in carcere, che richiamò alla memoria l'assassinio del suo avo Edoardo II settant'anni prima. Non era la corona un bene triste e pieno di pericoli?

Nel terzo grande regno della Cristianità sta sul trono un demente, Carlo VI, e il paese non tarderà ad essere dilaniato dalle lotte di parte. Nel 1407 la rivalità fra le Case di Orléans e di Borgogna degenera in guerra aperta: Luigi di Orléans fratello del re, cade ucciso da sicari assoldati da suo cugino, il duca di Borgogna Giovanni senza Paura. Dodici anni dopo segue la vendetta: nel 1419 Giovanni senza Paura è trucidato proditoriamente nel solenne convegno sul ponte di Montereau. Quei due assassini, con tutto il loro

interminabile seguito di vendette e di lotte, imprimono sulla storia francese di un intero secolo il tetro colore dell'odio: perché lo spirito popolare vede tutte le calamità che capitano alla Francia unicamente nella luce di quel grande e drammatico motivo, e non può ancora concepire cause che non siano di carattere personale e passionale.

A tutto ciò si aggiungano i Turchi, che avanzano di giorno in giorno più minacciosi e che pochi anni innanzi, nel 1396, hanno annientato presso Nicopoli lo splendido esercito di cavalieri francesi che spensieratamente era entrato in campagna sotto quel medesimo Giovanni di Borgogna, allora semplicemente conte di Nevers. Infine, ecco la Cristianità lacerata dal grande scisma che dura già da un quarto di secolo: due papi si contendono questo nome, ognuno sostenuto con passione da una parte dei paesi d'Occidente; e quando nel 1409 il concilio di Pisa fallirà ignominiosamente nel suo sforzo di ristabilire l'unità della Chiesa, ve ne saranno tre che si contenderanno il papato. «Le Pappe de la Lune», così chiamavano comunemente in Francia l'ostinato aragonese Pietro di Luna, che si sosteneva ad Avignone col nome di Benedetto XIII; quale mai garbuglio d'idee non avrà suscitato nel semplice popolo ignaro quel «Pappe de la Lune» ?

Erravano in quei secoli da una corte all'altra non pochi re detronizzati, per lo più privi di mezzi e ricchi di progetti, circonfusi dallo splendore del meraviglioso Oriente donde venivano, dell'Armenia, di Cipro, fra poco di Costantinopoli; e ognuno rappresentava un personaggio nell'immagine a tutti nota della ruota della Fortuna, dove si vedono i re precipitar giù coi loro scettri e i loro troni. Non era di quel numero Renato d'Angiò, sebbene fosse anch'egli un re senza corona: egli stava bene nei suoi ricchi possessi di Angiò e di Provenza. Tuttavia in nessuno l'incostanza della fortuna principesca era meglio personificata che in questo principe

della Casa di Francia, che aveva sempre perduto le migliori occasioni e che aveva aspirato ai troni d'Ungheria, di Sicilia, di Gerusalemme, senza mai raccoglier altro che sconfitte, fughe difficoltose, lunghe prigionie. Questo re poeta senza trono, che si compiaceva di poesia pastorale e di miniatura, deve aver avuto una natura irrimediabilmente frivola: altrimenti il suo tragico destino lo avrebbe guarito. Aveva visto morire quasi tutti i suoi figli, e la figlia che gli era rimasta ebbe una sorte più nera e più tetra ancora della sua. Margherita d'Angiò, piena di spirito e d'ambizione, appassionata, aveva, sedicenne, sposato il re d'Inghilterra, Enrico VI, un povero di spirito. La corte inglese era un inferno dell'odio. In nessun altro luogo la diffidenza verso i parenti del re, le accuse contro i potenti servitori della corona, gli assassini segreti e giudiziari commessi per misura di sicurezza o per spirito di parte erano penetrati nei costumi politici come in Inghilterra. Per molti anni Margherita aveva vissuto in quella atmosfera di persecuzione e di angoscia, finché il grande dissidio fra Lancaster, la Casa di suo marito, e York, quella dei loro numerosi e battaglieri nipoti, si allargò e divenne sanguinosa guerra civile. Allora Margherita perdette la corona e il patrimonio. Le vicende della guerra delle Due Rose l'avevano trascinata attraverso i più orrendi pericoli e la più amara miseria. Rifugiatasi alla corte borgognona, essa fece a viva voce al cronista di corte Chastellain il racconto commovente delle sue tribolazioni e avventure: come avesse dovuto affidare se stessa e il suo figliuolo alla pietà di un bandito, e come una volta, volendo fare un'offerta alla messa, avesse dovuto chiedere una moneta a un arciere scozzese, «qui demy à dur et à regret lui tira un gros d'Escosse de sa bourse et le luy presta». Il buon storiografo, commosso di tanta sventura, le dedicò in guisa di consolazione un *Temple de Boccace,* «aucun petit traité de

fortune, prenant pied sur son inconstance et déceveuse nature».[1] Secondo la ricetta in voga in quei tempi, egli credette non poter meglio consolare la figlia del re tanto provata dalla sorte che mostrandole una fosca galleria di sventure principesche. Né l'uno né l'altra sapeva che il peggio doveva ancora venire: nel 1471 i Lancaster furono sbaragliati definitivamente a Tewkesbury, l'unico figlio di Margherita cadde nella battaglia o fu assassinato in seguito, suo marito fu ucciso segretamente, essa stessa imprigionata per cinque anni nella Torre di Londra per essere finalmente venduta da Edoardo IV a Luigi XI, al quale, per compenso della sua liberazione, dovette cedere l'eredità di suo padre, re Renato.

Se autentici figli di re andavano incontro a un tale destino, poteva forse un borghese di Parigi non prestar fede ai racconti di corone perdute e di esili con cui i vagabondi sollecitavano l'interesse e la compassione? Nel 1427 comparve a Parigi una banda di zingari che si spacciavano per penitenti, «ung duc et ung conte et dix hommes tous à cheval». Il resto della banda, forte di centoventi uomini, dovette rimanere fuori. Dicevano di venire dall'Egitto e che il papa aveva loro imposto, come penitenza per aver rinnegato la fede cristiana, di errare per sette anni senza dormire in un letto: erano stati milleduecento, ma il loro re e la loro regina e tutti gli altri erano morti per istrada. Come unica consolazione, il papa aveva ordinato che ogni vescovo e ogni abate dovessero dar loro dieci libbre tornesi. I Parigini venivano in folla a vedere quella strana gente e si facevano leggere nella mano dalle donne che sapevano alleggerir loro le tasche, «par art magique ou autrement».[1]

Un'atmosfera di avventura e di passione aleggiava intorno alla vita dei principi, e non era soltanto l'immaginazione popolare che la creava. L'uomo moderno non ha generalmente alcuna idea della sfrenata stravaganza e

infiammabilità dell'animo medioevale. Chi consulti unicamente i documenti ufficiali, giustamente ritenuti come le più sicure fonti per la conoscenza storica, sarà tentato di farsi di quel periodo della storia medioevale un'immagine poco diversa in fondo da una descrizione della politica di ministri e ambasciatori del secolo decimottavo. Ma tale rappresentazione è difettosa in un punto essenziale: vi manca la crudezza di colore della violenta passionalità che animava popoli e principi. Senza dubbio c'è anche oggi un elemento passionale nella politica; ma, tranne nei giorni di rivoluzione e di guerra civile, esso urta di più contro freni e ostacoli; è in certo modo costretto entro i limiti fissi del complicato meccanismo della vita sociale. Nel XV secolo l'affetto immediato prorompe ancora in tal misura, che il calcolo utilitario ne è continuamente alterato. Se poi all'affetto si accompagna il senso della propria potenza, come nel caso dei principi, allora esso opera con doppia violenza. Chastellain spiega questo fatto nella sua solita solenne maniera: non è da meravigliarsi, egli dice, che spesso i principi siano tra loro in inimicizia, «puisque les princes sont hommes, et leurs affaires sont haulx et agus, et leurs natures sont subgettes à passions maintes comme à haine et envie, et sont leurs coeurs vray habitacle d'icelles à cause de leur gloire en régner».[2] Non è questo suppergiù ciò che il Burckhardt ha chiamato «il pathos del dominio»?

Chi volesse scrivere la storia della Casa di Borgogna, dovrebbe far risuonare, come nota fondamentale del racconto, un motivo di vendetta, nero come un catafalco, che facesse sentire in ogni azione di governo o di guerra l'acre sapore che il suo spirito vendicativo e orgoglioso ci metteva. Certamente sarebbe ingenuo voler tornare alla concezione troppo semplicistica che il secolo XV stesso aveva della storia; naturalmente non è lecito derivare gli enormi contrasti di potenza, da cui si è sviluppata la lotta secolare

fra la Francia e gli Asburgo, dalla vendetta di famiglia fra Orléans e Borgogna, i due rami della Casa di Valois. Tuttavia ci si deve render conto, più di quel che l'indagine delle cause politiche ed economiche di regola soglia fare, del fatto che per i contemporanei, così per gli spettatori come per gli attori della grande lite, quella vendetta del sangue fu il fattore essenziale che determinò le azioni e i destini dei principi e dei paesi. Per loro, Filippo il Buono è innanzi tutto il vendicatore, «celluy qui pour vengier l'outraige fait sur la personne du duc Jehan soustint la gherre seize ans».[1] L'aveva assunta come un compito sacro: «en toute criminelle et mortelle aigreur, il tireroit à la vengeance du mort, si avant que Dieu lui vouldroit permettre; et y mettroit corps et âme, substance et pays tout en l'aventure et en la disposition de fortune, plus réputant oeuvre salutaire et agréable à Dieu de y entendre que de la laisser».

Il domenicano che tenne nel 1419 la predica al servizio funebre per il duca assassinato, fu ben biasimato per aver osato accennare al dovere cristiano di non vendicarsi.[2] La Marche descrive la cosa come se il senso dell'onore e il dovere della vendetta fossero, anche per i paesi del duca, il motivo dominante dei loro desideri politici: tutti gli Stati, dice, gridavano vendetta insieme con lui.[3]

Il trattato di Arras che pareva dovesse portare, nel 1435, la pace fra la Francia e la Borgogna, incomincia coll'ammenda per l'assassinio di Montereau: si doveva costruire una cappella nella chiesa di Montereau, dove era stato dapprima sepolto il duca Giovanni e dove in perpetuo si doveva cantare un *requiem* ogni giorno; similmente nella medesima città si doveva fondare un convento di Certosini, piazzare una croce sul ponte dove il delitto era stato commesso, celebrare una messa nella Certosa di Digione, dove i duchi di Borgogna erano inumati.[1] E questo non era che una parte delle pubbliche ammende che il cancelliere Rolin aveva

chiesto a nome del duca: chiese e capitoli non soltanto a Montereau, ma anche a Roma, Gand, Digione, Parigi, San Giacomo di Compostella e Gerusalemme, con lapidi commemorative del fatto.[2]

Un bisogno di vendetta che si ammantava di forme così ampie deve avere completamente dominato lo spirito. E che cosa avrebbe potuto il popolo comprendere nella politica dei suoi principi meglio di questi semplici e primitivi motivi di odio e di vendetta? L'attaccamento al principe aveva un carattere infantile e impulsivo; era un dovere spontaneo di fedeltà e di solidarietà, un allargamento dell'antico forte sentimento che univa i soci nel giuramento dinanzi al tribunale e i vassalli al loro signore, e che nella faida e nella lite divampava senza freno e misura. Era solidarietà di partito, non solidarietà statale. Il tardo Medioevo è l'età delle grandi lotte di parte. In Italia i partiti si consolidano già nel '200, in Francia e nei Paesi Bassi sorgono dappertutto nel '300. Chiunque studi la storia di quei tempi, rimane colpito dal modo poco convincente con cui la storiografia moderna cerca di far derivare quei partiti da cause economico-politiche. I contrasti economici che si pongono a base di quella spiegazione, sono mere costruzioni schematiche che non si possono, colla miglior volontà, ricavare dalle fonti. Nessuno vorrà negare l'esistenza anche di ragioni economiche in questi raggruppamenti dei partiti: tuttavia, insoddisfatti del risultato di cotali dimostrazioni, si ha ben il diritto di domandarsi se, almeno per ora, per spiegare le lotte di parte del tardo Medioevo, un punto di vista politico-psicologico non presenti maggiori vantaggi che non uno politico-economico.

Ciò che veramente risulta dalle fonti riguardo all'origine dei partiti è a un dipresso questo: nei tempi feudali si notano ovunque inimicizie private e circoscritte, limitate, per cui l'unico motivo economico che si possa trovare è quello

dell'invidia che l'uno aveva dei beni dell'altro. Ma non solo i beni erano invidiati, bensì anche, e non meno, l'onore e il rango. Orgoglio di famiglia, sete di vendetta, fedeltà appassionata da parte dei seguaci erano in questo caso i motivi principali. A misura che il potere dello Stato cresce e si diffonde, tutte quelle faide di famiglia si polarizzano in relazione al potere centrale e si agglomerano in partiti, i quali, essi stessi, vedono la ragione del loro dissidio solo dal punto di vista della solidarietà e dell'onore comune. Possiamo vedere più a fondo nelle cause, se postuliamo contrasti economici? Se un acuto contemporaneo dichiara che per l'odio fra gli «Hoeck» e i «Kabeljauw» in Olanda non si poteva dare alcun motivo ragionevole,[1] non è forse il caso di voler essere più acuti di lui. In effetti non c'è davvero spiegazione soddisfacente perché gli Egmond siano stati «Kabeljauw» e i Wassenaer «Hoeck»; i contrasti economici che contrassegnavano quelle due famiglie sono soltanto una conseguenza della loro posizione di fronte al principe, in quanto aderenti a questo o a quel partito.[2]

Ogni pagina della storia medioevale dimostra con quale veemenza i sentimenti di fedeltà al principe potessero agire. L'autore della rappresentazione sacra *Marieken van Nimwegen* ci mostra come la cattiva zia di Marieken, dopo aver violentemente litigato colle vicine a proposito del dissidio fra Arnoldo e Adolfo di Gueldria, folle di rabbia, scacci di casa la nipote e finisca, per l'ira che il vecchio duca sia stato liberato dalla prigione, col darsi la morte. Il poeta si propone di ammonire dai pericoli dello spirito di parte; e per farlo sceglie un esempio estremo, un suicidio per partigianeria: senza dubbio una esagerazione, ma prova nondimeno della passionalità che il poeta attribuiva allo spirito di parte.

Ci sono anche esempi più consolanti. Nel mezzo della notte gli scabini di Abbeville fanno suonare le campane,

essendo arrivato un messaggiero inviato da Carlo di Charolais colla preghiera di pregare per la guarigione di suo padre. I cittadini allarmati affluiscono alla chiesa, accendono centinaia di candele, e giacciono in ginocchio o prosternati, piangendo per tutta la notte, mentre le campane continuano a suonare a distesa.[1]

I Parigini, che nel 1429 erano ancora partigiani degli Inglesi e dei Borgognoni, apprendendo che fra Riccardo, il quale poco innanzi li aveva tanto commossi colle sue prediche, è un Armagnacco e gira segretamente le città per farle cambiare d'opinione, lo maledicono per Dio e per tutti i Santi; invece della medaglia di stagno col nome di Gesù ch'egli aveva data loro, pigliano la croce di Sant'Andrea, l'insegna dei Borgognoni, e riprendono il giuoco dei dadi, contro il quale egli aveva predicato con tanto zelo, «en despit de luy», dice il borghese di Parigi.[2]

Si potrebbe credere che lo scisma tra Avignone e Roma, non avendo nessun carattere dommatico, non potesse nemmeno risvegliare passioni religiose, per lo meno nei paesi che, lontani dai due centri, conoscevano i due papi solo di nome e non erano direttamente interessati nel conflitto. Tuttavia anche lì lo scisma diventa subito un'aspra e agitata questione di parte, anzi un antagonismo come fra credenti e infedeli. Quando Bruges passa dal partito di Roma a quello di Avignone, molta gente abbandona casa e città, mestiere o prebenda, per poter vivere a Utrecht, Liegi o in un altro territorio aderente ad Urbano VI in conformità del proprio partito.[1]

Prima della battaglia di Roosebeke nel 1382 i capi dell'esercito francese dubitano se alzare o meno contro i ribelli fiamminghi l'orifiamma, il sacro stendardo reale che non può essere adoperato altro che in una guerra santa. Si decide di farlo, giacché quei fiamminghi sono Urbanisti, dunque infedeli.[2] Pietro Salmon, l'agente politico e

pubblicista francese, in una visita che fece a Utrecht, non poté trovare un sacerdote che lo volesse ammettere alla comunione pasquale, «pour ce qu'ils disoient que je estoie scismatique et que je créoie en Benedic l'antipape», dimodoché va a confessarsi da sé in una cappella, come se lo facesse davanti a un sacerdote, e ascolta la messa nel convento dei Certosini.[3]

La violenza dei sentimenti di parte e di fedeltà al principe era aumentata dalla potente suggestione che emanava dalle varie insegne di parte, colori, emblemi, divise, motti che spesso si alternavano in variopinta vicenda, simboli di solito di morte e di assassinio, ma talvolta di cose più liete. Ben duemila persone andarono incontro a Carlo VI, quando nel 1380 fece il suo ingresso in Parigi, tutte vestite allo stesso modo, metà verde metà bianco. Tre volte si vide, dal 1411 al 1413, tutta Parigi a un tratto cambiar insegne: cappe viola colla croce di Sant'Andrea, cappe bianche, poi di nuovo cappe viola. Le portavano perfino i preti, le donne, i bambini. Durante il governo del terrore dei Borgognoni a Parigi, nel 1411, ogni domenica gli Armagnacchi erano scomunicati al suono delle campane; le immagini dei santi venivano decorate della croce di Sant'Andrea, e si diceva che alcuni preti non volessero, durante la messa e il battesimo, fare il segno della croce in senso dritto, come il Signore era stato crocefisso, ma lo facessero obliquo.[1]

La cieca passione con cui la gente si dava al partito, al signore oppure anche alle proprie querele personali, era in parte anche la manifestazione di quell'inflessibile, rigido senso di giustizia che era proprio dell'uomo medioevale, quella convinzione incrollabile che ogni azione esiga il suo guiderdone. Il senso di giustizia era ancora per tre quarti pagano; era bisogno di vendetta. È vero che la Chiesa aveva cercato di raddolcire la coscienza giuridica insistendo sui sentimenti di mansuetudine, di pace, di perdono, ma con ciò

non aveva modificato il vero senso del diritto. Lo aveva piuttosto esasperato, aggiungendo al bisogno di ammenda l'odio del peccato. E, per gli spiriti turbolenti, il peccato purtroppo spesso non è che ciò che fa il proprio nemico. Il sentimento di giustizia aveva, a poco a poco, raggiunto un grado di estrema tensione fra i due poli del concetto barbarico dell'occhio per occhio, dente per dente, e del ribrezzo religioso del peccato, mentre inoltre il compito dello Stato di punire severamente era sempre più sentito come una necessità urgente. La mancanza di sicurezza, la paura angosciosa che, in ogni crisi, invoca atti di terrore dai poteri pubblici, era divenuta cronica nel tardo Medioevo. L'idea della ammenda scompariva gradualmente e diventava quasi un resto idillico di antichi buoni costumi, via via che si affermava la concezione che il delitto era una minaccia per la società e un insulto alla maestà divina. In tal modo la fine del Medioevo ha visto prosperare, in modo sbalorditivo, una giustizia atroce e la crudeltà giudiziaria. Non si dubitava, nemmeno per un momento, che il malfattore avesse meritato la sua pena. Si risentiva un'intima soddisfazione per gli esemplari atti di giustizia eseguiti dallo stesso principe. Di quando in quando le autorità si davano a campagne di una severità atroce, ora contro masnade di briganti, ora contro streghe e fattucchiere, ora contro la sodomia.

Ciò che ci colpisce nella crudeltà giudiziaria del tardo Medioevo, non è la perversità morbosa, ma il gaudio bestiale e ottuso, il diletto da fiera che il popolo ci provava. I cittadini di Mons comprano un capobanda di briganti a un prezzo altissimo per il solo piacere di vederlo squartare, cosa «dont le peuple fust plus joyeulx que si un nouveau corps sainct estoit ressuscité».[1] Nel 1488, durante la prigionia di Massimiliano a Bruges, l'aculeo è posto su un palco nel mercato sotto gli occhi del re prigioniero, e il popolo non si

sazia mai di vedere torturare i magistrati sospetti di tradimento e, quando essi supplicano di essere giustiziati, vi si oppone per poter godere più a lungo delle loro torture.[2]

Fino a quali estremi, per niente cristiani, giungesse proprio la mescolanza di fede e desiderio di vendetta, lo dimostra la consuetudine dominante in Francia e in Inghilterra, di rifiutare ai condannati a morte non solo il viatico, ma anche la confessione: non si volevano salvare le loro anime; anzi, si voleva aggravare l'affanno mortale colla certezza delle pene infernali. Invano papa Clemente V aveva prescritto nel 1311 di concedere almeno il sacramento della penitenza. Filippo di Mézières, sognatore politico, insistette più volte per ottenerlo, prima presso Carlo V di Francia, poi presso Carlo VI. Ma vi si oppose il cancelliere Pietro d'Orgemont, la cui «forte cervelle», dice Mézières, era più difficile a smuovere che una pietra da mulino; e Carlo V, quel re savio e pacifico, dichiarò che in vita sua quella consuetudine rimarrebbe immutata. Solo quando la voce di Giovanni Gerson si unì a quella di Mézières, con cinque considerazioni, contro l'abuso, uscì l'editto reale del 12 febbraio 1397 che accordava la confessione al condannato. Pietro di Craon, ai cui sforzi si doveva il decreto, fece erigere una croce di pietra presso il patibolo di Parigi, sotto la quale i Frati Minori potevano assistere i malfattori.[3] Ma nemmeno allora la vecchia consuetudine scomparve del tutto; poco dopo il 1500 il vescovo di Parigi, Stefano Ponchier, si yede obbligato a rinnovare l'ordine di Clemente V. Nel 1427 un giovane cavaliere predatore è impiccato a Parigi. Al momento dell'esecuzione, un alto funzionario, il gran tesoriere del reggente, viene a sfogare il suo odio sul condannato, impedendo che gli sia concessa la confessione che domanda; insultandolo, sale sulla scala dietro a lui, lo batte con un bastone e picchia anche il boia, poiché esortava la vittima a pensare alla salute della sua anima. Il boia

impaurito, si affretta troppo; il capestro si spezza, il povero malfattore cade, si rompe le gambe e le costole e deve, in quelle condizioni, risalire la scala.[1]

Mancavano nel Medioevo tutti quei sentimenti che hanno reso timido e oscillante il nostro concetto di giustizia: l'idea della semi-responsabilità, l'idea della fallibilità del giudice, la coscienza che la società è corresponsabile dei misfatti del singolo, la quistione se non val meglio correggere il colpevole che farlo soffrire. O forse si dovrebbe dire: non mancava un oscuro sentimento di ciò, ma si concentrava, non espresso, in un immediato impulso di compassione e di perdono, che, indipendentemente dalla colpa, improvvisamente interrompeva la crudele soddisfazione per il trionfo della giustizia. Laddove noi conosciamo delle pene ridotte o inflitte con esitanza e quasi con cattiva coscienza, la giustizia medioevale non conosce che i due estremi: la piena misura di una pena crudele o la grazia. E per concedere la grazia non ci si domanda, come ora, se il colpevole meriti di essere graziato per ragioni speciali; ogni colpa, anche la più palese, può essere, ad ogni momento, pienamente condonata. In pratica quei condoni non erano sempre dovuti alla pura pietà: tante volte l'intervento di parenti influenti procura «lettres de rémission» a un condannato, e i contemporanei lo raccontano con una naturalezza che a noi reca meraviglia. Tuttavia la maggior parte di quelle lettere riguarda non illustri violatori della legge, ma povera gente del popolo che non godeva di protezione in alto luogo.[1]

Il contrasto immediato fra crudeltà e compassione domina i costumi anche al di fuori dell'amministrazione della giustizia. Da un lato s'incontra la più spietata inumanità verso i bisognosi e gl'invalidi; dall'altro una tenerezza illimitata e un profondo sentimento di fraternità verso i malati, i poveri, i dementi, simili a quelli che troviamo nella

letteratura russa, e anche ivi uniti alla crudeltà. Il piacere delle esecuzioni capitali è almeno accompagnato e fino a un certo punto giustificato da un forte senso di giustizia finalmente soddisfatto. Nella incredibile, ingenua durezza e insensibilità, nel crudele scherno, nella malignità con cui si considerano le sventure dei poveri, manca anche quell'elemento. Il cronista Pietro di Fenin, narrando la distruzione di una masnada di briganti, conclude colle parole: «et faisoit-on grant risée, pour ce que c'estoient tous gens de povre estat».[2]

A Parigi si fa, nel 1425, un «esbatement» di quattro ciechi coperti di corazza che combattono per un maialino. Il giorno prima essi percorrono la città nelle loro armature, preceduti da un suonatore di cornamusa e da un uomo portante una grande bandiera sulla quale è dipinto il maialino.[3]

Velasquez ci ha tramandato le malinconiche facce di quelle nane che ancora al suo tempo erano in onore alla Corte di Spagna. Esse rappresentavano un divertimento assai ricercato nelle corti principesche del '400. Negli artistici «entremets» delle grandi feste di corte mettevano in mostra le loro arti e la loro deformità. Conosciutissima era Madame d'Or, la bionda nana di Filippo di Borgogna; la facevano lottare coll'acrobata Hans.[4] Alle feste di nozze di Carlo il Temerario con Margherita di York nel 1468, Madame de Beaugrant, «la naine de Mademoiselle de Bourgogne», appare. vestita da pastorella su un leone d'oro più grande di un cavallo. Il leone apre e chiude la bocca e canta versetti di benvenuto. La pastorella è offerta in dono alla giovane duchessa e messa sulla tavola.[1]

Non conosciamo lamenti sulla sorte di quelle donnette, bensì partite contabili che ci dicono qualcosa di più, su di esse. Ci narrano come una duchessa mandasse a prendere una di quelle nane dalla casa paterna, come il padre o la madre la conducesse, e come essi venissero anche qualche

volta a vederla, e ricevessero una mancia «au pere de Belon la folle, qui estoit venu veoir sa fille....». Tornava il padre a casa ben lieto e onorato del servizio a corte di sua figlia? Nel medesimo anno un magnano di Blois fornì due collari di ferro, uno «pour attacher Belon la folle et l'autre pour mettre au col de la cingesse de Madame la Duchesse».[2]

Come si procedesse con i dementi, risulta dalla relazione sul trattamento fatto a Carlo VI, che, essendo re, ebbe certamente delle cure ben diverse da quelle prodigate agli altri. Per cambiare biancheria al povero folle non s'era trovato di meglio che di farlo spaventare da dodici uomini tinti di nero, come se i diavoli venissero a prenderlo.[3]

C'è tanta ingenuità nella durezza di cuore di quei tempi, che la condanna ci muore sulle labbra. Sul più bello di un'epidemia di peste che funestava Parigi, i duchi di Borgogna e di Orléans chiedono che si istituisca una corte d'amore a scopo di distrazione. [4] Durante un intervallo dei terribili eccidi degli Armagnacchi nel 1418, il popolo di Parigi fonda nella chiesa di Sant'Eustachio, la confraternita di Sant'Andrea; preti e laici, tutti portano una corona di rose rosse; la chiesa ne è piena e odora, «comme s' il fust lavé d'eau rose».[1] Quando finalmente i processi contro le streghe, che nel 1461 avevano imperversato a Arras come un flagello infernale, furono aboliti, la cittadinanza celebrò la vittoria del diritto con una gara di «folies moralisées»: primo premio un giglio d'argento, quarto un paio di capponi; le tormentate vittime erano già morte da un pezzo.[2]

Così cruda e così variopinta era la vita, che essa poteva aspirare in un medesimo istante l'odore di sangue e di rose. Il popolo, come un gigante dalla testa di bimbo, oscillava fra angoscia infernali e i più ingenui piaceri, fra una crudele durezza e una singhiozzante tenerezza. Viveva sempre tra gli estremi: dalla completa rinunzia ai piaceri del mondo a un attaccamento frenetico alla ricchezza e ai godimenti,

dall’odio più cupo a una bonarietà ridanciana.

Poco ci è rimasto del lato luminoso di quella vita: si direbbe che tutta la lieta dolcezza e serenità dell’anima del ’400 si sia immersa nella sua pittura e cristallizzata nella trasparente purezza della sua sublime musica. Spento è il riso di quelle generazioni; il suo naturale attaccamento alla vita e la sua gioia incurante rimangono soltanto nella canzone popolare e nella farsa. È sufficiente perché nella nostra nostalgia della bellezza di alui tempi si aggiunga anche il desiderio del secolo soleggiato dei Van Eyck. Chi però studi a fondo quell’epoca riesce soltanto a stento a tener fermo l’aspetto giocoso, perché al di fuori della sfera dell’arte regna il buio. Nei minacciosi ammonimenti dei sermoni, negli stanchi gemiti della letteratura, nelle monotone relazioni delle cronache e dei documenti, dappertutto grida il pittoresco peccato e piange la miseria.

I tempi posteriori alla Riforma non hanno più visto i peccati capitali dell’orgoglio, dell’ira e dell’avarizia nel sanguigno rigoglio e nella svergognata disinvoltura con cui andavano in giro tra l’umanità del quindicesimo secolo. Quell’orgoglio smisurato di Borgogna! E tutta la storia di quella stirpe, dal primo atto di bravura cavalleresca con cui si inizia la fortunata carriera del primo Filippo, all’amara invidia di Giovanni senza Paura e al nero desiderio di vendetta dopo la sua morte, al lungo splendore di quell’altro Magnifico, Filippo il Buono, fino alla pazza caparbietà per cui perisce l’ambizioso Carlo il Temerario, non è tutta un’epopea di orgoglio eroico? I loro paesi erano i più rigogliosi dell’Occidente: la Borgogna, grave di forza come il suo vino, «la colérique Picardie», la Fiandra ricca e golosa. Sono i medesimi paesi dove fioriscono in tutto il loro splendore la pittura, la scultura e la musica e dove impera il più violento spirito di vendetta e dove una barbarica prepotenza si sfoga liberamente fra i nobili come fra i

borghesi.[1]

Di nessun peccato si fu più coscienti a quei tempi quanto dell'«avarizia» o cupidigia. Orgoglio e avarizia si possono contrapporre come il peccato del tempo antico e quello del tempo nuovo. L'orgoglio è il peccato dell'epoca feudale e gerarchica, in cui i possessi e le ricchezze sono poco mobili. Allora il potere non è ancora essenzialmente collegato colla ricchezza; è più personale, e per essere riconosciuto deve manifestarsi con grande apparato: un numeroso seguito di fedeli, ornamenti preziosi, un contegno pieno di sussiego. La coscienza di essere qualcosa di più degli altri viene di continuo alimentata dal pensiero feudale e gerarchico mercé forme espressive: omaggi e ossequi offerti in ginocchio, solenni prove d'onore, pompa maestosa, tutte cose che fanno apparire quella superiorità come qualcosa di molto reale e di legittimo.

La superbia è un peccato simbolico e teologico; le sue radici si perdono nel terreno di tutte le concezioni della realtà e della vita. *Superbia* era l'origine di ogni male; l'orgoglio di Lucifero il principio e la causa di ogni perdizione. Così aveva giudicato Sant'Agostino e così si continuò a credere: la superbia è la fonte di tutti gli altri peccati, è la radice e il tronco su cui essi crescono.[2] Ma accanto al passo biblico che appoggiava questa concezione: *A superbia initium sumpsit omnis perditio,*[3] ve n'era un altro: *Radix omnium malorum est cupiditas.*[1] E riferendocisi ad esso, si poteva anche considerare l'avarizia come la radice di ogni male; poiché per *cupiditas,* che come tale non si trova nella serie dei peccati capitali, qui s'intendeva *avaritia,* come era detto anche in un'altra lezione del testo.[2] Sembra che, soprattutto dal secolo XIII in poi, la convinzione che fosse la sfrenata avarizia a corrompere il mondo, abbia scacciato la superbia dal suo posto di primo e più fatale dei peccati nella valutazione della gente. L'antico primato teologico della

superbia cede al sempre più forte coro di proteste, che imputano alla sempre crescente avarizia tutta la nequizia dei tempi. Quanto non l'ha maledetta Dante: la *cieca cupidigia.*

All'avarizia manca il carattere simbolico e teologico della superbia; essa è il peccato naturale e materiale, un istinto puramente terrestre. È il peccato di un'epoca in cui la circolazione del denaro ha trasformato e sconvolto le condizioni del potere. La valutazione della dignità umana diventa un calcolo aritmetico. Un campo molto più vasto si è ora aperto alla soddisfazione dei desideri sfrenati e all'accumulazione di ricchezze. E quelle ricchezze non hanno ancora la spettrale impalpabilità che il credito moderno ha conferito al capitale: è ancora il giallo oro che eccita la fantasia. E l'impiego del denaro non ancora ha il carattere automatico e meccanico del continuo investimento dei capitali: la soddisfazione sta ancora tra gli estremi dell'avidità e dello spreco. Nello spreco l'avarizia si sposa all'antico orgoglio: e questo era ancora forte e vivo; l'idea feudale e gerarchica non aveva ancora perduto nulla del suo splendore; la gioia del lusso e della pompa, della sontuosità e magnificenza era ancora vermiglia.

Precisamente l'unione con l'orgoglio primitivo conferisce alla avidità o cupidigia del tardo Medioevo quel tono di immediatezza e di passionalità, di esasperazione che i tempi più recenti sembrano aver perduto completamente. Il Protestantesimo e il Rinascimento hanno dato all'avarizia un contenuto etico, l'hanno legalizzata in quanto utile fattore di prosperità. Le sue stigmate si attenuano a misura che la rinuncia a tutti i beni terreni viene apprezzata con minor convinzione. Nel tardo Medioevo, invece, imperava ancora l'insoluto contrasto fra l'avarizia peccaminosa e la carità o la povertà volontaria.

Dappertutto risuonano, nella letteratura e nelle cronache di quell'epoca, l'amaro odio contro i ricchi e il lamento per

l'avarizia dei grandi: nel proverbio come nel pio trattato. Qualche volta c'è come un vago presentimento della lotta di classe, che è in grado di esprimersi soltanto con i mezzi dello sdegno morale. In questo campo i documenti possono darci, altrettanto bene quanto le fonti narrative, l'esatta sensazione del tono della vita di quel tempo, poiché da tutti gli atti dei processi trapela la più sfacciata avarizia.

Nel 1436 il servizio divino in una delle più frequentate chiese di Parigi fu interrotto per ventidue giorni perché due mendicanti si erano azzuffati e un po' di sangue aveva profanato la chiesa; e il vescovo non voleva riconsacrarla prima che i mendicanti gli avessero consegnato una certa somma, che i poveracci non avevano. Il vescovo, Giacomo du Châtelier, aveva la riputazione di essere «ung homme très pompeux, convoicteux, plus mondain que son estat ne requeroit». Però, nel 1441 sotto il suo successore, Dionigi di Moulins, le cose erano al medesimo punto: per quattro mesi non si poté né seppellire né far processioni nel cimitero degli Innocenti, il più famoso e più ricercato di Parigi, perché il vescovo esigeva di più di quanto la chiesa potesse procurare. Questo vescovo era detto «homme très peu piteux à quelque personne, s'il ne reçevoit argent ou aucun don qui le vaulsist, et pour vray on disoit qu'il avait plus de cinquante procès en Parlement, car de lui n'avoit on rien sans procès».[1] Bisogna tener dietro alla storia dei nuovi ricchi di quei tempi, di una famiglia d'Orgemont, ad esempio, in tutta la bassezza della sua taccagneria e litigiosità, per capire l'odio violento del popolo, l'ira dei predicatori e poeti che si sfogava continuamente contro i ricchi.[1]

Il popolo non può capire. la propria sorte e gli avvenimenti dell'epoca altro che come una successione ininterrotta di malgoverno e di sfruttamento, di guerre e di saccheggi, di carestia, miseria e pestilenza. Le forme

croniche che la guerra soleva assumere, i torbidi continui nelle città e nelle campagne provocati da ogni sorta di malfattori, la perpetua minaccia di una giustizia dura e non degna di fiducia, e, in più, la paura opprimente dell'inferno, dei diavoli, delle streghe, alimentavano un senso di generale insicurezza, che era fatto per dare uno sfondo nero alla vita. Non soltanto la vita degli umili e dei poveri trascorreva nell'incertezza. Anche in quella dei nobili e dei magistrati i più gravi cambiamenti di fortuna e i continui pericoli sono quasi di regola. Matteo d'Escouchy, piccardo, è uno storico del genere che il '400 ha prodotto in grande quantità: la sua cronaca, semplice, esatta, imparziale, piena di rispetto per l'ideale cavalleresco e imbevuta della tradizionale tendenza moralistica, ci fa pensare a un onesto scrittore che abbia dedicato il suo talento a un coscienzioso lavoro storico. Invece, che vita dell'autore ha rimesso in luce dai documenti l'editore di questa opera![2] Matteo d'Escouchy inizia la sua carriera di magistrato come consigliere, scabino, giurato, prevosto della città di Péronne fra gli anni 1440 e 1450. Sin dal principio lo troviamo coinvolto in una specie di faida colla famiglia del procuratore della città, Giovanni Froment, faida che si svolge in una serie di processi. Il procuratore, procede contro d'Escouchy accusandolo ora di frode e di assassinio, ora di «excès et attemptaz». A sua volta, il prevosto perseguita la vedova del suo nemico con una inchiesta per stregoneria di cui essa era sospettata; ma la donna sa ottenere un mandato che costringe d'Escouchy a rimettere la sua inchiesta nelle mani della giustizia. L'affare giunge davanti al Parlamento di Parigi, e per la prima volta d'Escouchy conosce la prigione.

Sei volte ancora ve lo ritroviamo come accusato e una volta come prigioniero di guerra. Ogni volta si tratta di giustizia penale e più d'una volta è messo in catene. La gara di reciproche accuse fra le due famiglie si fa più aspra fino a

portare a una violenta zuffa, nella quale il figlio di Froment lo ferisce. I due assoldano dei sicari per insidiarsi a vicenda la vita. Quando finalmente i documenti tacciono su questa lunga querela, ecco comparire altri guai. Questa volta il prevosto è ferito da un frate. Seguono nuove lagnanze, poi nel 1461 d'Escouchy va a stabilirsi a Nesles, a quanto sembra, perché sospettato di delitti. Ciò non gli impedisce però di far carriera: diventa «bailli, prevôt» di Ribemont, «procureur du roi» a Sant-Quentin; è fatto nobile. Dopo altri ferimenti, prigionie e ammende, lo troviamo militare; combatte nel 1465 per il re a Montlhéry contro Carlo il Temerario, ed è fatto prigioniero. Torna da un'altra campagna mutilato. Poi si sposa, ma ciò non significa affatto per lui l'inizio di una vita tranquilla. Lo ritroviamo arrestato sotto l'accusa di contraffazione di sigilli e condotto a Parigi «comme larron et murdrier», implicato in una nuova faida con un magistrato di Compiègne, le cui azioni doveva inquisire; sottoposto alla tortura confessa la sua colpa, non può ricorrere in appello, è condannato, riabilitato e di nuovo condannato finché le traccie di quell'esistenza di odio e di persecuzione scompaiono dagli atti.

Ogni volta che seguiamo le vicende di personaggi menzionati nelle fonti di quell'epoca, ci sorge davanti una siffatta immagine di vita terribilmente agitata. Si leggano, per esempio, i particolari che Pietro Champion ha raccolto sul conto di tutti coloro che sono nominati o ricordati da Villon nel suo Testamento, [1] o le annotazioni di Tuetey al giornale del Borghese di Parigi. Sono sempre processi, delitti, liti e persecuzioni senza fine. E questa è la vita di gente qualunque, che vien ricavata da atti giudiziari, ecclesiastici o da altri documenti. Le cronache come quella di Giacomo du Clercq, una collezione di misfatti, o il diario di Filippo di Vigneulles, cittadino di Metz,[1] potrebbero forse darci un quadro troppo nero della loro epoca; e parimenti le

«lettres de rémission», che ritraggono la vita di tutti i giorni con tanta vivacità ed esattezza, appunto perché trattano di delitti, illuminano forse troppo esclusivamente i lati cattivi della vita. Ma qualsiasi assaggio, fatto su materiale ordinario, non fa che confermare le più fosche idee.

È un mondo cattivo. Il fuoco dell'odio e della violenza divampa, l'ingiustizia è potente; il diavolo copre colle sue ali nere una tetra terra. E l'umanità attende l'imminente fine d'ogni cosa. Ma gli uomini non si convertono; la Chiesa combatte invano e invano gemono e ammoniscono predicatori e poeti.

II

IL SOGNO DI UNA VITA PIÙ BELLA

Ogni epoca agogna un mondo più bello. Quanto più la disperazione e il dolore gravano sul torbido presente, tanto più si fa intensa quella bramosia. Verso la fine del Medioevo il senso della vita ha per sostrato un'acuta malinconia. La nota di ardita gioia di vivere e di robusta fiducia nella propria forza, che risuona attraverso la storia del Rinascimento e quella dell'Illuminismo, si avverte appena nel mondo franco-borgognone del '400.

Era la vita allora veramente più infelice del solito? Qualche volta si è tentati di crederlo. Dovunque si cerchi tra le notizie di quei tempi, negli storici e nei poeti, nei sermoni e trattati religiosi e persino nei documenti, si direbbe che ci sia stato tramandato quasi soltanto il ricordo di liti, odi e prepotenze, di cupidigia, brutalità e miseria. E ci si domanda: quel tempo non ha conosciuto altre gioie che quelle che la crudeltà, l'orgoglio e la sfrenatezza procurano, e non esisteva in nessun luogo la soave letizia e la beata vita tranquilla? È vero che ogni epoca lascia nella tradizione più tracce delle sue sofferenze che della sua felicità: sono le calamità che creano la storia. Un'istintiva convinzione ci dice che la somma di tutta la felicità, serena gioia e pace che fu sempre concessa agli uomini non può variare gran che da un periodo a un altro. E d'altronde lo splendore della felicità di quel tardo Medioevo non si è spento del tutto: sopravvive nella canzone popolare, nella musica, negli sfondi tranquilli del paesaggio e nei gravi vôlti dei ritratti.

Ma si direbbe quasi che non fosse né di moda né di buon tono, nel secolo decimoquinto, lodare apertamente la vita e

il mondo. Chi considerava con serietà il corso degli eventi e poi dava il suo giudizio sulla vita, di solito non parlava che di sofferenze e di disperazione. Vedeva i tempi accostarsi alla fine e tutte le cose terrene alla corruzione. L'ottimismo che dal Rinascimento in poi andrà crescendo per raggiungere il suo fiore nel secolo decimottavo, era ancora ignoto allo spirito francese del '400. Chi sono coloro che, per primi, parlano della propria epoca, pieni di speranza e soddisfazione? Non certo i poeti e meno che mai i pensatori religiosi; neppure gli uomini di Stato, bensì i dotti, gli umanisti. È la gioia di aver ritrovato l'antica saggezza che strappa per la prima volta agli spiriti accenti di giubilo sul proprio tempo. È un trionfo intellettuale. Il ben noto grido di gioia di Ulrico di Hutten: «O saeculum, o literae! juvat vivere!» è di solito preso in senso troppo largo; non è tanto l'uomo che giubila quanto il letterato entusiasta. Si potrebbe citare, dal principio del secolo sedicesimo, tutta una serie di siffatte lodi sull'eccellenza dell'epoca, ma si troverà sempre che esse concernono quasi esclusivamente il ricupero della cultura intellettuale e non sono punto manifestazioni ditirambiche della piena gioia di vivere. Anche nell'umanista, del resto, la letizia è sempre mitigata dal vecchio suo distacco dal mondo. Più ancora che dalle parole troppo spesso citate di Hutten, la si può conoscere dalle lettere di Erasmo verso il 1517; un po' più tardi invece non più, ché l'ottimismo che gli aveva suggerito quei lieti accenti svanisce rapidamente.

«Non sono davvero tanto attaccato alla vita, — così scrive Erasmo al principio del 1517 a Wolfango Fabricio Capitone,[1] — sia perché, essendo entrato nel mio cinquantesimo anno, credo di esser vissuto già abbastanza, sia perché non vedo in questa vita nulla di tanto eccellente o piacevole che valga la pena d'esser perseguito da chi ha veramente appreso dalla fede cristiana a sperare in una vita molto più felice, riservata

a coloro che si sono dati, per quanto possono, alla devozione. Però, quasi quasi mi piacerebbe ora ritornar giovane per qualche tempo. Solo perché vedo spuntare, per dir così, un secolo d'oro nel prossimo avvenire». Descrive poi la concordia che regna fra tutti i principi d'Europa e la loro disposizione alla pace (a lui tanto cara) e prosegue: «Tutto mi fa sperare fermamente che non solo i buoni costumi e la pietà cristiana, ma anche una pura e genuina [1] letteratura e bellissime scienze in parte rinasceranno, in parte prenderanno nuovo sviluppo». S' intende, grazie alla protezione dei principi. «Si deve ai loro sentimenti di pietà, se vediamo ovunque, come a segno convenuto, destarsi e levarsi gli illustri geni e cospirare insieme per restaurare le belle lettere» (ad restituendas optimas literas).

In queste parole si fa palese la natura dell'ottimismo del XVI secolo. Lo stato d'animo fondamentale del Rinascimento e dell'Umanesimo qualcosa di ben diverso dalla sfrenata esuberanza che di solito è presa come la nota caratteristica del Rinascimento. Il modo con cui Erasmo accetta la vita è timido e un po' compassato, e innanzi tutto perfettamente intellettualistico. E tuttavia è una voce che, fuori d'Italia, non si era ancora udita. In Francia e nei paesi borgognoni, intorno al 1400, gli spiriti amano ancora coprire d'invettive la vita e l'epoca. E, fatto notevole (però non senza riscontro: si pensi al Byronismo), più sono stretti i loro rapporti con la vita mondana e più fosco è il loro animo. Quelli che più fortemente esprimono la profonda malinconia, che è propria di quell'epoca, non sono in prima linea coloro che si sono ritirati dal mondo, chiudendosi definitivamente in un chiostro o dedicandosi agli studi. Sono più che altro i cronisti e i poeti alla moda delle corti, che, mancanti di cultura superiore e incapaci di procurarsi i godimenti dell'intelligenza, continuano a lamentarsi sulla senilità del mondo e disperano della pace e della giustizia. Nessuno

quanto Eustachio Deschamps ha tanto ripetuto il lamento che tutte le cose buone hanno abbandonato la terra:

Temps de doleur et de temptacion,
Aages de plour, d'envie et de tourment,
Temps de languor et de dampnacion,
Aages meneur près du definement,
Temps plains d'orreur qui tout fait bussement,
Aages menteur, plain d'orgueil et d'envie,
Temps sanz honeur et sanz vray jugement,
Aage en tristour qui abrege la vie.[1]

Su questo tono egli ha composto decine di ballate, variazioni monotone e scialbe sullo stesso tema. Una forte malinconia deve aver regnato negli alti ceti; altrimenti la nobiltà non avrebbe permesso al suo poeta di ripetere così spesso quei motivi:

Toute léese deffaut,
Tous cueurs ont pris par assaut
Tristesse et mereneolie.[2]

Tre quarti di secolo dopo, Giovanni Meschinot canta esattamente nello stesso tono:

O miserable et très dolente vie!...
La guerre avons, mortalité, famine;
Le froid, le chaud, le jour, la nuit nous mine;
Puces, cirons et tant d'autre vermine
Nous guerroyent. Bref, miserere domine
Nos mechans corps, dont le vivre est très court.

Anch' egli è persuasissimo che tutto vada male nel mondo: la Giustizia non c[2] è più; i grandi depredano i piccoli e i piccoli si depredano fra loro. La sua ipocondria lo conduce, a quanto dichiara, addirittura sull'orlo del suicidio. Descrive se stesso:

Et je, le pouvre escrivain,
Au cueur triste, faible et vain,
Voyant de chascun le dueil,
Soucy me tient en sa main;
Toujours les larmes à l'oeil,
Rien fors mourir je ne vueil.[1]

Le manifestazioni dello stato d'animo delle persone altolocate attestano concordemente un bisogno sentimentale di veder tutto nero. Quasi tutti ci tengono a dichiarare che non hanno visto che la miseria, che si aspettano cose ancor peggiori, e che non rifarebbero la vita trascorsa. «Moi douloreux homme, né en eclipse de ténèbres en espesses bruynes de lamentation», così si presenta Chastellain.[2] «Tant a souffert La Marche»; questa la divisa che si è scelta il poeta di corte e cronista di Carlo il Temerario; egli trova che la vita sa di amaro, e il suo ritratto ci offre l'espressione stanca e depressa che ci colpisce in tanti quadri dell'epoca.[3]

Non c'è forse vita di quel secolo tanto piena di orgoglio terreno e di sensualità boriosa, e inoltre più coronata di successo quanto quella di Filippo il Buono. E tuttavia anche in lui si rivela la stanchezza di quell'epoca. Quando gli viene comunicata la morte d'un suo figlioletto d'un anno, egli dice: «Fosse piaciuto a Dio di farmi morire a quell'età, mi considererei felice».[4]

Non è caratteristico che a quell'epoca la parola «melancolia» riunisca in sé i significati di tristezza, grave riflessione e fantasia? A tal punto ogni seria occupazione dello spirito sembrava dover assumere un colore fosco. Froissart dice di Filippo di Artevelde, che sta riflettendo su una notizia ricevuta in quel momento: «quant il eut merancoliet une espasse, il s'avisa que il rescriproit aus commissaires dou roi de France». Deschamps dice di una cosa che sorpassa in bruttezza ogni immaginazione: nessun pittore è così «merencolieux» da poterla dipingere.[1]

Nel pessimismo di tutta questa gente disgustata, delusa e stanca c'è un elemento religioso, ma molto debole. Senza dubbio, nella loro stanchezza di vivere si esprime anche l'attesa dell'imminente fine del mondo, che una nuova fioritura di prediche degli Ordini mendicanti aveva dovunque impressa negli animi con minacce impressionanti e con concitazioni violente della fantasia. Del resto, i tempi foschi e torbidi e lo stato di guerra cronico eran fatti per corroborare quel pensiero. Negli ultimi anni del '300 pare fosse credenza popolare che dal grande scisma in poi nessun'anima fosse salita in paradiso.[2] Le vane apparenze della vita di corte facevano maturare in molti l'idea di ritirarsi dal mondo. Però, la depressione morale, che esprimono quasi tutti quei servitori di principi e cortigiani, ha ben poco di religioso. Tutt' al più le idee religiose hanno lievemente colorito la stanchezza generale. Questo bisogno di diffamare la vita e il mondo era lontanissimo dalla vera coscienza religiosa. Il mondo, dice Deschamps, è come un vecchio rimbambito; prima era innocente, poi è stato per lungo tempo giusto, virtuoso e coraggioso:

> Or est laches, chetis et molz,
> Vieulx, convoiteus et mal parlant:
> Je ne voy que foles folz....
> La fin s'approche, en verité....
> Tout va mal....[3]

Non è soltanto stanchezza; ma è anche paura di affrontare i dolori inevitabili che accompagnano la vita, una disposizione d'animo simile a quella che sta alla base della concezione buddistica: un fastidio davanti alle fatiche della vita quotidiana, uno sgomento di fronte agli affanni, le malattie e la vecchiaia. Questa paura della vita i disgustati la dividono con quelli che non avevano mai ceduto 'agli allettamenti del mondo, semplicemente perché avevano sempre fuggito la vita.

Le poesie di Deschamps sovrabbondano di tali meschini rimproveri alla vita. Felice chi non ha figli, perché i bambini sono nient'altro che chiasso e puzzo, e noia e fatica; vanno vestiti, calzati, nutriti; c'è sempre il rischio che caschino o si faccian male. Si ammalano e muoiono, o, se vivono, diventano cattivi e finiscono in prigione. Niente altro che grattacapi e crucci; nessuna gioia ci compensa delle cure, delle fatiche, delle spese della loro educazione. Non c'è poi maggiore sventura che di aver figli deformi. Il poeta non ha una parola di amore per loro; fa dire alla Scrittura che il deforme è di cuor cattivo. Felici sono gli scapoli, poiché si vive male con una moglie cattiva, e, se è buona, si corre continuamente il pericolo di perderla. Così si teme, non meno che la sventura, la felicità. Nella vecchiaia questo poeta non vede che bruttezza e ripugnanza, la miserevole decadenza del corpo e della mente, il ridicolo. La vecchiaia viene presto, per la donna a trent'anni, per l'uomo a cinquanta; il limite normale della vita sono i sessant' anni. [1] Quanto si è qui lontani dal puro idealismo con cui Dante aveva descritto, nel suo *Convivio,* la dignità del nobile vegliardo! [2]

Una tendenza religiosa, che naturalmente manca quasi del tutto in Deschamps, può dare a sì fatte considerazioni sulla vita un tono alquanto più elevato; ma la rinunzia scoraggiata resta sempre più percettibile, come nota fondamentale, che la vera pietà. Anche nelle serie esortazioni alla santità della vita risuona più spesso quell'elemento negativo che la genuina volontà di santificarsi. Allorché l'integerrimo cancelliere dell'Università di Parigi, Giovanni Gerson, un luminare della teologia, compone per le sue sorelle un trattato sull'eccellenza dello stato di verginità, cita, fra i suoi argomenti, un lungo elenco di dolori e pene che sono connessi col matrimonio. Il marito potrebbe rivelarsi un ubbriacone, o uno sprecone, o un avaro. Se è buono e

onesto, può darsi che venga un cattivo raccolto, oppure una moria del bestiame o un naufragio possono toglierli tutti i suoi averi. Quale non è la gravidanza! Quante donne muoiono di parto! E la madre che allatta conosce forse il sonno tranquillo o la gioia serena? I figli saranno forse deformi o disubbidienti; forse il marito morrà e la vedova rimarrà tra le cure e in povertà.[1]

Un profondo abbattimento per la miseria della esistenza umana: ecco la disposizione d'animo con cui si considera la realtà quotidiana, dal momento in cui la naturale gioia di vivere o il cieco godimento cedono il passo alla riflessione. Dove è il mondo più bello che ogni epoca è costretta a vagheggiare!

L'aspirazione a una vita più bella ha in ogni tempo visto dinanzi a sé tre vie verso la lontana mèta. La prima conduceva fuori del mondo: il sentiero della rinunzia. La vita più bella vi appare raggiungibile soltanto nell'al di là; può essere soltanto una redenzione da ogni cosa terrena; ogni partecipazione al mondo è dissipazione e ritarda la salute promessa. In ogni civiltà superiore questa strada è stata battuta; il Cristianesimo aveva inculcato questa tendenza, come sostanza della vita individuale e sociale, così fortemente negli spiriti che per molto tempo la possibilità di seguire la seconda via fu completamente Preclusa.

La seconda era la via che conduceva al miglioramento e al perfezionamento del mondo stesso. Il Medioevo l'ha conosciuta appena. Per esso il mondo era buono ed era cattivo nella misura che poteva esserlo, vale a dire che tutte le istituzioni, poiché volute da Dio, erano buone, ed era il peccato degli uomini a tenere il mondo nella miseria. Quell'epoca ignora uno sforzo cosciente per il miglioramento e la riforma delle istituzioni sociali e politiche, come stimolo al pensiero e all'azione. Esercitare la

virtù nella propria professione è l'unica cosa che possa giovare al mondo, e anche in questo caso il vero scopo è la vita nell'al di là. Persino quando si crea in effetti una nuova forma sociale, la si considera sostanzialmente come la reintegrazione del buon diritto antico o come l'abolizione di abusi operata da una magistratura a bella posta delegata per tale faccenda. L'istituzione cosciente di organismi veramente nuovi è rara, perfino nella grande opera legislativa che la monarchia francese aveva iniziata da San Luigi in poi e che i duchi di Borgogna continuarono nei loro Stati. Essi non sono ancora consapevoli, o lo sono appena, che, con quel lavoro, si attua uno sviluppo dell'ordinamento statale verso forme più efficaci. Emanano ordinanze e insediano magistrature, perché il loro compito immediato di promuovere il benessere comune lo richiede, non perché si tenda seriamente verso un ben definito avvenire politico.

Niente ha così fortemente contribuito a creare lo stato di pessimismo e di disperazione, quanto questa assenza di una ferma volontà di costruire un mondo migliore e più felice. Nel mondo stesso non c'era promessa alcuna di cose migliori. Chi anelava al meglio e tuttavia non sapeva dire addio al mondo e alle sue gioie, non aveva altro davanti a sé che la disperazione, non era più capace né di speranze né di letizia; al mondo era riservata ancora una breve durata e in questa non lo attendeva che miseria.

Quando si prenderà a battere la via del miglioramento positivo del mondo, si inizierà una nuova epoca, in cui l'angoscia cederà il posto al coraggio e alla speranza. Realmente, è soltanto il secolo decimottavo che ha posta questa idea. Il Rinascimento aveva ancora attinto ad altre sorgenti la sua risoluta affermazione della vita. Solo il secolo decimottavo erige a suo dogma centrale l'idea della perfettibilità dell'uomo e della società, e il secolo seguente ha perduto soltanto quell'ingenuità, non il coraggio e

l’ottimismo.

Il terzo sentiero verso un mondo più bello conduce nel regno dei sogni. È la via più comoda, ma sulla quale la mèta si mantiene sempre ugualmente lontana. Se la realtà terrena è così penosa e senza speranze, e, la rinunzia al mondo così difficile, coloriamo la vita di belle apparenze, viviamo in un paese di sogni e di luminose fantasie, mitighiamo la realtà colle estasi dell’ideale. Basta un semplice tema, un unico accordo perché risuoni la fuga rasserenante: basta uno sguardo gettato sulla felicità fiabesca in un passato più bello, sul suo eroismo e sulla sua virtù, oppure anche basta il giocondo raggio di sole della vita in mezzo alla natura, il piacere della natura. Su questi pochi temi, il tema eroico, quello della saggezza e quello bucolico, si è formata tutta la cultura letteraria dall’antichità in poi. Medioevo, Rinascimento, secolo decimottavo e decimonono, tutti insieme trovano poco più che nuove variazioni della vecchia canzone.

Quel terzo sentiero verso una vita più bella, la evasione dalla dura realtà verso una bella illusione, è però soltanto un motivo letterario? Certamente è qualcosa di più. Esso influisce sulla forma e sul contenuto della vita sociale non meno delle due altre tendenze, e tanto più là dove la civiltà è più primitiva. l’influenza di quei tre stati d’animo sulla vita vissuta, è molto diversa. Il contatto più intimo e più costante fra vita e ideale si stabilisce là dove l’idea si propone di migliorare e perfezionare il mondo stesso. La forza animatrice e la fiducia si trasfondono allora nel lavoro materiale stesso, la realtà immediata si riempie d’energia; mentre si adempie il proprio compito, si lavora anche per l’ideale di un mondo migliore. Se si vuole, anche qui il motivo animatore è un sogno di felicità. Fino a un certo punto, ogni civiltà cerca di realizzare un sogno mercé la modificazione delle forme sociali. Mentre però di solito si

tratta di una trasformazione spirituale, della creazione di una perfezione immaginaria di contro alla realtà grossolana, che si vuol dimenticare, in questo caso l'oggetto del sogno è la realtà stessa. Questa si vuol trasformare, purificare e migliorare; il mondo sembra che si trovi ben avviato verso l'ideale, perché l'uomo continui a lavorare. La forma di vita ideale sembra poco lontana da quella della vera esistenza; non esiste che uno scarto esiguo fra realtà e sogno. Là dove ci si contenta di tendere alla massima produzione e alla più equa distribuzione dei beni, dove l'ideale ha per contenuto benessere, libertà e cultura, si chiede relativamente poco all'arte di vivere. L'uomo non avrà più bisogno di atteggiarsi a spirito superiore, a eroe, a saggio o a raffinato cortigiano.

Ben altra è l'influenza che esercita sulla vita reale il primo dei tre atteggiamenti spirituali: quello della rinunzia al mondo. Il nostalgico desiderio della salute eterna ci rende indifferenti alla forma e all'andamento dell'esistenza terrena, purché in essa sia coltivata e mantenuta la virtù. Le forme dell'esistenza e della società sono lasciate tali quali sono, e si cerca soltanto di penetrarle con una morale trascendentale. In tal modo la rinunzia al mondo non si limita ad agire negativamente sulla società terrena, ma irradia su di essa un'azione benefica e una misericordia pratica.

In quale maniera opera sulla vita il terzo atteggiamento, il desiderio di una vita più bella come un'idealità di sogno? Esso traduce le forme della vita in forme d'arte. Ma non esprime il suo sogno di bellezza soltanto nelle opere d'arte propriamente dette; esso vuole nobilitare la vita stessa con la bellezza e riempie anche la vita sociale di belle forme e di giuoco. Qui per l'appunto si domanda alla personale arte di vivere uno sforzo che solo un élite, in un artistico giuoco, è in grado di prestare. Vivere imitando l'eroe e il saggio non è cosa da tutti; è un divertimento un po' costoso caricare la vita di colori eroici o idilliaci: e il divertimento di solito

riesce in maniera assai inadeguata. Quel voler realizzare il sogno di bellezza nelle forme della società, ha come «vitium originis» un carattere aristocratico.

Ed eccoci al punto di vista donde conviene considerare la civiltà della fine del Medioevo: l'abbellimento della vita aristocratica colle forme dell'ideale, la luce artificiale del romanticismo cavalleresco sparsa sulla vita, il mondo camuffato nelle vesti pompose della T-avola Rotonda. Il divario tra forma di vita e realtà è troppo grande; la luce è falsa e abbaglia.

Si suol considerare il desiderio della vita bella come l'elemento più caratteristico del Rinascimento. In esso vediamo la più perfetta armonia tra l'appagamento della sete di bellezza nell'opera d'arte e nella vita stessa; l'arte serve la vita e la vita l'arte come mai prima. Ma anche in questo caso la linea di separazione fra Medioevo e Rinascimento è stata tracciata con troppa sicurezza. La brama di rivestire la vita stessa di bellezza, l'arte raffinata di vivere, la variopinta estrinsecazione di un ideale di vita, sono assai più antiche del Quattrocento italiano. Gli stessi motivi d'abbellimento della vita che i Fiorentini continuano a sviluppare, non sono che vecchie forme medioevali: Lorenzo de' Medici, non meno di Carlo il Temerario, rende omaggio all'antico ideale cavalleresco come alla forma nobile della vita. Egli scorge nel duca di Borgogna, nonostante lo sfarzo barbarico di costui, sotto certi riguardi addirittura il suo modello. L'Italia ha scoperto nuovi orizzonti di bellezza ed ha accordato la vita su un tono nuovo, ma l'attitudine di fronte alla vita che si è soliti considerare caratteristica del Rinascimento, cioè lo sforzo di trasformare la propria vita, magari con affettazione, in un'opera d'arte, non fu punto inventata dal Rinascimento.

La grande svolta nella concezione della vita si ha piuttosto nel trapasso dal Rinascimento all'età moderna. Il

cambiamento avviene quando l'arte e la vita incominciano a divergere e quando si comincia a godere l'arte non più nella vita stessa come una normale, nobile parte della gioia di vivere, ma fuori della vita, come una cosa altamente venerabile, a cui ci si rivolge in momenti di elevazione o di riposo. L'antico dualismo che separava Dio e il mondo, è tornato in tal modo sotto forma diversa, cioè come separazione fra arte e vita. Tra i piaceri della vita si è tracciata una linea. Sono divisi in due parti, una superiore, l'altra inferiore. Per l'uomo del Medioevo erano tutti peccaminosi; oggi tutti sono ritenuti permessi, ma la loro dignità morale è differente a seconda della loro maggiore o minore spiritualità.

Invariate rimangono le cose che possono trasformare la vita in un godimento. Oggi come allora sono: la lettura, la musica, le arti figurative, i viaggi, il godimento della natura, lo sport, la moda, le varie forme di vanità sociale (ordini cavallereschi, cariche onorifiche, adunanze) e lo stordimento dei sensi. Il limite tra godimenti superiori e inferiori è oggigiorno per i più fra il godimento della natura e lo sport; ma quel limite non è fisso. Probabilmente lo sport, per lo meno in quanto è arte del vigore fisico e del coraggio, tornerà presto o tardi ad essere ammesso fra i godimenti superiori. Per l'uomo medioevale, invece, il confine stava nel migliore dei casi immediatamente dietro la lettura; persino il diletto della lettura poteva esser santificato soltanto dall'aspirazione alla virtù o alla sapienza, e, in quanto alla musica e alle arti figurative, erano buone unicamente quando servivano la fede: il godimento di per sé era di natura peccaminosa. Il Rinascimento si era liberato dall'idea della rinunzia a ogni gioia della vita come a qualcosa in sé peccaminosa, ma non aveva ancora trovato una nuova linea di separazione fra gioie superiori e inferiori; esso voleva godersi tutta la vita senza darsene pensiero. La nuova

separazione è il risultato del compromesso fra Rinascimento e Puritanismo, sul quale poggia la moderna concezione della vita. Era una capitolazione reciproca, con cui una delle parti otteneva il salvamento della bellezza e l'altra la condanna del peccato. Il severo Puritanismo condannava, come il Medioevo, tutta la sfera dell'abbellimento della vita come sostanzialmente peccaminosa e mondana, a meno che assumesse forme nettamente religiose e si giustificasse con un'applicazione ai servigi della fede. Solo dopo che il dominio della concezione puritana della vita andò indebolendosi, l'accettazione dei piaceri propria del Rinascimento riguadagnò terreno; anzi ne guadagnò più di prima, perché, dal secolo decimottavo in poi, si fa avanti la tendenza a vedere un elemento di moralità in ciò che è semplicemente naturale. Chi volesse cercare, ai nostri tempi, di tracciare la linea di separazione fra gioia superiore e inferiore quale la nostra morale ce la detta, non potrebbe più separare l'arte dal godimento dei sensi, il godimento della natura dalla cultura fisica, lo spirituale dal naturale; separerebbe soltanto ciò che è egoistico, mendace e vano da ciò che è puro.

Verso la fine del Medioevo, quando già un nuovo spirito si agitava, vigeva ancora, teoricamente, la vecchia scelta fra Dio e il mondo: un totale ripudio di tutte le bellezze e glorie della vita terrena, oppure un temerario gettarsi nel pericolo di perdere l'anima. La bellezza del mondo, essendo riconosciuta peccaminosa, diventava doppiamente seducente; chi si dava ad essa, ne godeva anche con una passione illimitata. Ma chi non poteva fare a meno della bellezza e tuttavia non voleva arrendersi al mondo, doveva nobilitare la bellezza. Poteva santificare tutto il gruppo dell'arte e della letteratura, ove il godimento consisteva essenzialmente nell'ammirazione, mettendolo al servizio della fede. Anche se in realtà era la gioia del colore e della

linea che animava gli amatori di quadri e di miniature, la santità del soggetto toglieva tuttavia al godimento il marchio del peccato.

La bellezza, invece, che conteneva un alto coefficiente di peccato, il culto del corpo nello sport cavalleresco e nella moda di corte, o l'orgoglio e la brama di onori e cariche, l'infinito fascino dell'amore, come mai nobilitare tutto ciò e innalzarlo, poiché la fede lo condannava e respingeva? Qui ci voleva quella via di mezzo che conduceva nel paese dei sogni: si rivestiva tutto della bella apparenza di antichi ideali fantastici.

La intensa cura della bellezza della vita nelle forme d'un ideale eroico è il tratto che congiunge la civiltà cavalleresca francese, dal dodicesimo secolo in poi, al Rinascimento. Il culto della natura ancora era troppo debole perché si potesse render pieno omaggio alla bellezza terrestre in tutta la sua nudità come avevan fatto i Greci: l'idea del peccato lo impediva con troppa forza; solo assumendo le vesti della virtù, la bellezza poteva entrare nella cultura.

Tutta la vita aristocratica del basso Medioevo, in Francia e in Borgogna come a Firenze, è il tentativo di recitare un sogno. Sempre il medesimo sogno, quello degli antichi eroi e savi, del cavaliere e della vergine, dei semplici e contenti pastori. La Francia e la Borgogna recitano la commedia ancora sempre nell'antico stile: Firenze inventa sullo stesso tema qualcosa di nuovo e di più bello.

La vita dei nobili e dei principi viene portata a un massimo d'espressione; tutte le forme della loro vita vengono quasi trasformate in misteri, adornate di colori sfarzosi, travestite da virtù. Gli eventi della vita e le emozioni che provocano in noi, sono inquadrati in forme belle e commoventi. È vero che tutto ciò non è specificamente medioevale e che ha i suoi germi già negli stadi primitivi della civiltà; possiamo anche chiamarlo

cineseria e bizantinismo, né sparisce col Medioevo, come lo prova il Re Sole.

La corte è il terreno dove l'estetica delle forme della vita si può sviluppare pienamente. È risaputo quanta importanza i duchi di Borgogna dessero a tutto quanto concerneva il fasto della loro corte. Dopo la gloria militare, dice Chastellain, è la corte la prima cosa a cui si guardi e il cui ordinamento e mantenimento siano della massima necessità.[1] Oliviero de la Marche, il gran cerimoniere di Carlo il Temerario, scrisse, a richiesta del re d'Inghilterra Edoardo IV, il suo trattato sulla corte del duca, perché il re potesse imitare quel modello di cerimoniale e d'etichetta.[2] Gli Asburgo ereditarono dalla Borgogna la ben composta vita di corte e l'hanno trapiantata in Spagna e in Austria, dove le corti sono rimaste fino in tempi recenti la roccaforte di essa. La corte di Borgogna aveva la fama di essere la più ricca e la meglio organizzata che esistesse.[3] Più di ogni altro Carlo il Temerario, spirito fanatico per l'ordine e la regola, e che pure non lasciò dietro a sé che disordine, aveva la passione della vita cerimoniale. Aveva rivestito di una forma elegante l'antica illusione che vuole che il principe in persona ascolti le doglianze dei poveri e della piccola gente, e le aggiusti senza indugio. Due o tre volte la settimana, dopo il pranzo, dava udienza pubblica, e allora chiunque poteva accostarlo con una petizione. Tutti i nobili della sua Casa vi dovevano assistere, e nessuno aveva il coraggio di mancare. Sedevano, disposti accuratamente secondo il loro rango, ai due lati del passaggio che conduceva all'alto seggio del duca. Inginocchiati ai suoi piedi, erano i due «maistres des requestes», l'«audiencer» e un segretario, che leggevano le petizioni e le sbrigavano secondo che comandava il principe. Dietro balaustrate intorno alla sala si tenevano i dignitari inferiori. Era apparentemente «une chose magnifique et de grand los», dice Chastellain, ma quegli spettatori contro

voglia si annoiavano terribilmente, ed egli stesso aveva dei dubbi sul risultato di quella giurisdizione; non aveva visto nulla di simile presso nessun altro principe dei suoi tempi.[1]

Anche la ricreazione doveva assumere presso Carlo il Temerario quella forma leggiadra: «Tournoit toutes ses manières et ses moeurs à sens une part du jour, et avecques jeux et ris entresmelés, se délitoit en beau parler et en amonester ses nobles à vertu, comme un orateur. Et en cestuy regart, plusieurs fois, s'est trouvé assis en un hautdos paré, et ses nobles devant luy, là où il leur fit diverses remonstrances selon les divers temps et causes. Et toujours, comme prince et chef sur tous; fut richement et magnifiquement habitué sur tous les autres».[2] Questa cosciente arte del vivere è in fondo, nonostante le sue forme rigide e ingenue, puro Rinascimento. Ciò che Chastellain chiama «haute magnificence de coeur pour estre vu et regardé en singulieres choses» è la qualità più spiccata dell'uomo del Rinascimento, secondo il Burckhardt.

Gli ordinamenti gerarchici della corte sono di una grandiosità pantagruelica, quando si riferiscono ai pasti e alla cucina. I pranzi di corte di Carlo il Temerario, coi suoi servizi di panettieri, trinciatori, coppieri, cuochi, ordinati con dignità quasi liturgica, avevan l'aria di grandiose e serie rappresentazioni teatrali. I membri della corte mangiavano in gruppi di dieci in stanze separate, serviti e trattati come il padrone; e tutto era disposto accuratamente, a seconda del rango dei commensali. L'ordine era così perfetto che tutti i gruppi, finito il pranzo, potevano al momento giusto venire a salutare il duca che era ancora seduto a tavola, «pour luy donner gloire».[3]

Nella cucina (si pensi alla cucina eroica dai sette giganteschi camini, l'unica cosa che rimanga del palazzo ducale a Digione), il cuoco di servizio è seduto, fra il camino e il buffet, su una sedia rialzata, donde può sorvegliare tutto

il locale. Tiene in mano un gran cucchiaio di legno, che gli serve a due scopi: per assaggiare la minestra e le salse, e per scacciare gli sguatteri i dalla cucina e mandarli a fare il loro dovere, e, se occorre, per batterli. In rare occasioni, per esempio quando si danno i primi tartufi o la prima aringa, compare a servire il cuoco in persona con una fiaccola in mano. Per il grave dignitario di corte, che ci descrive tutto ciò, si tratta di sacri misteri di cui parla con rispetto e con una specie di erudizione scolastica. Quando ero paggio, dice La Marche, ero troppo giovane per capire le quistioni di precedenza e di cerimoniale.[1] Egli propone ai suoi lettori importanti questioni di precedenza e di servizio di corte, per poi risolverle colla sua matura scienza. Perché, per esempio, al pranzo del principe è il cuoco e non lo scudiere della cucina che fa atto di presenza? Come si fa per nominare il capocuoco? Chi deve sostituirlo in caso d'assenza: il mastro degli arrosti («hateur») o il mastro delle zuppe («potagier»)? Ed ecco la risposta di quel sapiente: quando si deve cercare un capocuoco alla corte d'un principe, i maggiordomi («maîtres d'hôtel») devono chiamare gli «escuyers de cuisine» e tutti quelli che servono in cucina, l'uno dopo l'altro; e con una elezione solenne, da ognuno confermata con giuramento, il cuoco deve esser nominato. E alla seconda domanda risponde: né il mastro degli arrosti né quello delle minestre deve sostituirlo, ma parimenti con un'elezione sarà indicato il sostituto del cuoco. Perché i panettieri e i coppieri occupano un posto superiore a quello dei trinciatori e dei cuochi? Perché il loro ufficio riguarda il pane e il vino, cose sacre, in cui si rispecchia la dignità del Sacramento.[2]

Qui c'è, come si vede, un vero legame fra la sfera della fede e quella dell'etichetta di corte. Non è dir troppo che in quell'apparato di belle e nobili forme di convivenza si nasconde un elemento liturgico e che il rispetto di quelle

forme appartiene quasi a una sfera religiosa; soltanto così si spiega l'importanza straordinaria che, non solamente nel basso Medioevo, si attribuì a tutte le questioni di precedenza e di etichetta.

Nell'antico impero russo anteriore ai Romanoff la lotta per la precedenza a corte aveva condotto all'istituzione di un dipartimento di Stato. Gli Stati occidentali del Medioevo ignorano quella forma, però anche in essi la gara per la precedenza ha una parte notevole. Sarebbe facile raccogliere gran numero di della convivenza venissero adornate in modo da offrire uno spettacolo bello ed edificante, e come, d'altra parte, degenerassero in vana pompa. Ecco gli esempi. Talvolta la bella forma toglie ogni utilità all'azione. Prima che cominci la battaglia di Crécy, quattro cavalieri francesi sono andati a riconoscere le file nemiche. Il re che aspetta le loro notizie con impazienza, cavalcando lentamente attraverso i campi, ferma il cavallo quando li vede tornare. Essi si fanno strada in mezzo ai soldati, finché giungono davanti al re: «Quali notizie portate, signori?» domanda il re. Si guardano senza dir parola, perché nessuno voleva parlare prima dei compagni. Uno incoraggiava l'altro: «Messere, dite voi, parlate voi al re, io non parlerò prima di voi». E così continuarono per un pezzo, nessuno volendo «par honneur» essere il primo. Finché il re comanda a uno di loro di parlare.[1]

L'utilità cede il passo alla bella forma ancora più nel caso di messere Gualtiero Rallart, «chevalier du guet» a Parigi nel 1418. Questo capo di polizia non faceva mai la ronda senza che tre o quattro suonatori lo precedessero sonando allegramente, sicché il popolo diceva che egli volesse avvertire i malfattori: svignatevela, perché vengo.[2]

Non è un caso isolato. Nel 1463, troviamo che il vescovo di Evreux, Giovanni Balue, fa la ronda di notte a Parigi con clarini e trombe e altri strumenti musicali, «qui n'estoit pas

acoustumé de faire à gens faisans guet».[1] Perfino sul patibolo le distinzioni di rango erano severamente osservate: quello del conestabile di Saint Poi è riccamente ornato di gigli trapunti; il guanciale dell'inginocchiatoio e la benda sono di velluto cremisino, e il carnefice non ha mai prima compiuto un'esecuzione: discutibile privilegio questo per il condannato.[2]

La gara di cortesie ed attenzioni, che oggi ha assunto un carattere piccolo-borghese, era di grand'uso nella vita di corte del '400. Ci si sentiva coperti di un'intollerabile vergogna, se non si lasciava ai superiori il posto che spettava loro. I duchi di Borgogna davano scrupolosamente la precedenza ai loro reali parenti di Francia. Giovanni senza Paura tributò sempre alla sua giovane nuora Michela di Francia un ossequio esagerato; la chiamava Madama, s'inginocchiava davanti a lei e voleva sempre servirla, ciò che essa non gli permetteva.[3] Allorché Filippo il Buono apprende che suo cugino, il Delfino, si è rifugiato nel Brabante per aver litigato col padre, leva l'assedio di Deventer, che doveva essere il primo passo sulla strada della sottomissione della Frisia, e corre in fretta a Bruxelles per dar il benvenuto all'illustre ospite. Più si avvicina l'incontro e più l'uno fa a gara a precedere l'altro negli atti di cortesia. Filippo ha una paura tremenda che il Delfino gli venga incontro; corre a spron battuto, mandando un messo dopo l'altro per ottenere dal Delfino che lo aspetti là dove si trova. Giura che se il figlio del re gli venisse incontro, egli volterebbe le spalle e andrebbe così lontano che l'altro non l'avrebbe più trovato; giacché altrimenti ne verrebbe a lui, duca, una vergogna che il mondo intero gli avrebbe eternamente imputata. Rinunziando umilmente al consueto fasto, Filippo entra a Bruxelles; smonta in fretta da cavallo, davanti al palazzo, entra e va oltre di corsa. Scorge allora il Delfino, che ha lasciato il suo appartamento colla duchessa e

gli viene incontro nella corte colle braccia aperte. Senza indugiare il vecchio duca si scopre, s'inginocchia per un istante, poi si rimette a correre. La duchessa tien fermo il Delfino, affinché non possa fare un passo, il Delfino tiene invano fermo il duca per impedirgli di mettersi in ginocchio e tenta poi invano di indurlo a rialzarsi. Ambedue piangono di commozione, dice Chastellain, e tutti gli spettatori con loro.

Durante tutto il soggiorno di quest'ospite, che fra poco sarebbe diventato il peggior nemico della sua Casa, il duca si dà ad atti d'ossequio addirittura cinesi: chiama se stesso e suo figlio «de si meschans gens», lascia che la pioggia bagni la sua testa di sessantenne, offre al Delfino tutti i suoi Stati.[1] «Celuy qui se humilie devant son plus grand, celuy accroist et multiplie son honneur envers soy-mesme, et de quoy la bonté mesme luy resplend et redonde en face». Con queste parole Chastellain conchiude il suo racconto del conte di Charolais, che ostinatamente rifiuta di servirsi, prima del pranzo, della catinella contemporaneamente alla regina Margherita d'Inghilterra e al suo piccolo figlio. Tutto il giorno i nobili ne parlarono; il caso fu sottomesso al giudizio del vecchio duca, il quale fece difendere da due cortigiani il pro e il contro dell'atteggiamento di Carlo. Il sentimento d'onore feudale, si vede, era ancora abbastanza forte perché si trovassero importanti e belle e commoventi siffatte cose. Altrimenti come ammettere che si stesse talvolta un quarto d'ora a fare i convenevoli e a dare il passo?[2] Quanto più a lungo si insisteva, tanto più erano edificati i presenti. Colui che ha diritto al baciamano, nasconde la mano per sfuggire all'onore. La regina di Spagna nasconde la sua mano davanti al giovane arciduca Filippo il Bello. Questi aspetta un poco, poi, appena gli si offre l'occasione, afferra inaspettatamente la mano e la bacia. E, questa volta, la severa corte di Spagna non poté far a meno di ridere, perché la regina non ci

pensava più.[3]

Tutte le spontanee manifestazioni di tenerezza sono accuratamente ridotte a forme rigide. L'etichetta prescrive con cura quali delle dame di corte debbano camminare dandosi la mano, ed anche quale delle due debba invitare l'altra a questo segno d'intimità. Tale invito, il far cenno («hucher») di camminare insieme, è diventato un affare di tecnica per la vecchia dama di corte che descrive il cerimoniale della corte di Borgogna.[1] La formalità di non voler lasciar partire un ospite viene tirata avanti sino al fastidio. La consorte di Luigi XI è stata ospite per qualche giorno di Filippo di Borgogna; il re ha fissato il giorno del suo ritorno, ma il duca rifiuta di lasciarla partire, nonostante le preghiere del seguito di lei e sebbene la regina stessa tremi per la collera del marito.[2] Goethe ha detto: «Non vi è segno esteriore di cortesia che non abbia una profonda ragione morale», e Emerson chiamò la cortesia: «virtue gone to seed». Forse non è lecito asserire che questa ragione morale fosse ancora sentita nel secolo decimo quinto, ma è certo che si sentiva il valore estetico che sta di mezzo tra la sincera manifestazione d'affetto e le aride forme della convenienza. Va da sé che questo ampolloso abbellimento della vita ha il suo posto principalmente alle corti principesche, dove si disponeva del tempo e dello spazio richiesti per dedicarvisi. Tuttavia, che esso fosse diffuso pure fra i ceti inferiori della società, lo prova il fatto che proprio la piccola borghesia, più di ogni altra classe (ad eccezione delle corti), ha conservato fino ad oggi quelle forme. Gli inviti reiterati a servirsi un'altra volta di una pietanza, le insistenze perché si rimanga ancora, il rifiutarsi di passare davanti agli altri, sono tutte usanze che nell'alta borghesia sono quasi scomparse nell'ultimo mezzo secolo. Nel '400 erano in pieno fiore. Mentre però vengono scrupolosamente osservate, la satira già le colpisce col suo vivace scherno.

Soprattutto la chiesa è la scena di belle e lunghe dimostrazioni di cortesia, a cominciare dall'«offerta». Nessuno vuol essere il primo a deporre la sua elemosina sull'altare:

> Passez. — Non feray. — Or avant!
> Certes si ferez, ma cousine.
> — Non feray. — Huchez no voisine,
> Qu'elle doit mieux devant offrir.
> — Vous ne le devriez souffrir,
> Dist la voisine: n'appartient
> A moy: offrez, qu'à vous ne tient
> Que li prestres ne se delivre.[1]

Quando finalmente la persona più autorevole è passata avanti protestando umilmente di farlo solo per finire, si ricomincia quando viene il momento di baciar il «pacificale» («la paix»), cioè il piccolo piatto di legno o argento o avorio, che, sulla fine . del Medioevo, aveva sostituito durante la messa il bacio della pace sulla bocca dopo l'Agnus Dei.[2] La «paix» passava di mano in mano fra le persone di rango, con rifiuti cortesi di essere il primo a baciarla, e questo uso portava a un'interruzione prolungata del servizio divino.

Respondre dont la jeune fame:

> — Prenez, je ne prendray pas, dame.
> — Si ferez, prenez, douce amie.
> — Certes, je ne le prandray mie;
> L'en me tendroit pour une sote.
> — Baillez, damoiselle Marote.
> — Non feray, Jhesucrist m'en gart!
> Portez a ma dame Ermagart.
> — Dame, prenez. — Saincte Marie,
> Portez la paix a la baillie.
> — Non, mais a la gouverneresse.[3]

E questa finalmente la prende. Perfino un santo morto al mondo, quale era Francesco da Paola, si credeva obbligato a

seguire quegli usi,[4] e i suoi devoti ammiratori ci vedono un segno di genuina umiltà, il che prova che non tutto il contenuto etico era scomparso da quelle formalità. L'importanza di queste forme è rivelata, del resto, chiaramente dal fatto che erano il rovescio di violente e accanite contese per quella medesima precedenza in chiesa che veniva offerta con tanta premura. [1] Era, dunque, la rinunzia bella e lodevole a un orgoglio di nobiltà o di borghesia ancora pienamente sentito.

In tal modo l'andare in chiesa diventava una specie di minuetto, poiché, quando si usciva, la contesa riprendeva, si faceva allora a gara a lasciare la destra o a cedere il passo nell'attraversare una passerella o nell'entrare in una via. Arrivati a casa, si doveva (come è ancora uso in Ispagna) invitare tutta la compagnia a entrare per bere qualcosa; gli altri dovevano scusarsi cortesemente; poi si dovevano accompagnare per un tratto, nonostante le loro cortesi proteste.[2]

Tutte queste belle forme acquistano un aspetto quasi commovente quando si pensa che fiorirono da una seria lotta che una generazione ardente e violenta condusse contro il proprio orgoglio e la propria ira. Spesso la rinunzia formale all'orgoglio vien meno; la rudezza originaria torna sempre a erompere attraverso le forme ornate. Giovanni di Baviera è ospite a Parigi e i gran signori dànno feste, durante le quali l'Eletto di Liegi vince loro al giuoco tutto il loro denaro. Uno dei principi non si trattiene più ed esclama: «Che diavolo di prete è questo? Come? Vincerà tutto il nostro denaro?». E Giovanni: «Non sono prete, e non ho bisogno del vostro denaro». E lo prese e lo gettò intorno. «Dont y pluseurs orent grant mervelle de sa grant liberaliteit».[3] Hue de Lannoy picchia col suo guanto di ferro un altro, mentre sta in ginocchio davanti al duca per accusarlo ; il cardinale di Bar dà una smentita a un

predicatore in presenza del re e gli dà del cane.[1]

Il senso formalistico di onore è così forte che una mancanza contro l'etichetta ferisce come una offesa mortale, come oggi ancora presso molti popoli orientali; perché essa sconvolge la bella illusione di una speciale vita alta e pura, che soggiace di fronte ad ogni realtà senza veli. È per Giovanni senza Paura una vergogna incancellabile l'aver salutato come se fosse un gentiluomo Capeluche, il carnefice di Parigi, che gli era andato incontro con gran pompa, e di avergli toccato la mano: solo la morte del boia può cancellare quella vergogna.[2] Al banchetto dato il giorno della incoronazione di Carlo VI nel 1380, Filippo di Borgogna si caccia con violenza tra il re e il duca di Angiò al posto che gli spetta come «doyen des pairs»; i due seguiti si spingono avanti con grida e minacce per risolvere la lite con la violenza, finché il re riporta la pace cedendo alla esigenze del Borgognone.[3] Anche la vita militare, nella sua serietà, non ammette che si trascurino le forme: il re d'Inghilterra se l'ha a male, quando L'Isle Adam compare davanti a lui in una veste troppo semplice («blanc gris») e lo guarda in faccia.[4], [5] Un condottiero inglese manda dal barbiere un parlamentare che viene dalla città di Sens assediata, affinché si faccia prima radere.

L'ordine magnifico che regnava alla corte di Borgogna e che fu tanto vantato dai contemporanei,[6] acquista tutto il suo significato solo se posto a confronto con la confusione che soleva regnare alla corte francese, pur tanto più vecchia. Deschamps si lagna, in una serie di ballate, della miseria della vita di corte, e le sue lagnanze hanno più peso delle lamentele d'uso sull'esistenza del cortigiano, di cui si parlerà in seguito. Mensa e alloggio cattivi, chiasso e confusione continui, bestemmie e litigi, invidia e scherno; in breve, la corte è una sentina di vizi, una porta dell'inferno.[1] Nonostante il sacro rispetto della regalità e il superbo

ordinamento di cerimonie grandiose, succede spesso che, persino nelle occasioni più solenni, il decoro venga a mancare in modo ignominioso. Ai funerali di Carlo VI a Saint Denis nel 1422, scoppiano violente risse fra ì monaci dell'abbazia e la corporazione dei gabellieri («henouars») di Parigi per la coltre di gala e gli altri preziosi drappi che coprono la bara del re defunto; entrambi i partiti pretendono di averne diritto, e se la contestano e stanno per venire alle mani, quando il duca di Bedford rimette la causa al tribunale, «et fut le corps enterré».[2] Lo stesso caso si ripete nel 1461 alle esequie di Carlo VII. Arrivati alla Croix aux Fiens sulla strada di Saint Denis, gli «henouars» rifiutano, dopo un alterco coi monaci dell'abbazia, di continuare a portare il corpo del re, a meno che si paghino loro le dieci libbre parigine che reclamano come diritto loro. Depongono la bara in mezzo alla strada, e il corteo deve fermarsi per lungo tempo. Già i borghesi di Saint Denis vogliono assumersi l'incarico, allorché il grande scudiere promette agli «henouars» di pagarli di propria tasca e la processione può rimettersi in moto, per arrivare alla chiesa soltanto alle otto di sera. Subito dopo l'inumazione scoppia un'altra lite fra lo stesso grande scudiere e i monaci per la coltre di gala.[3] Simili tafferugli per il possesso dei residui d'una cerimonia facevano, per così dire, parte del programma: l'infrazione alla forma era diventata, essa stessa, forma.[4]

L'illimitata pubblicità che, fin dentro al secolo diciassettesimo, era prescritta per tutti gli avvenimenti importanti nella vita dei re, era la causa per cui proprio nelle maggiori solennità mancasse ogni ordine. Al banchetto dell'incoronazione del 1380 l'affluenza di spettatori, di partecipanti e di servitori, è così grande che i servitori della corona incaricati della bisogna, il conestabile e il maresciallo di Sancerre, dovettero distribuire le pietanze a cavallo.[1] Allorché Enrico VI d'Inghilterra è coronato re di Francia a

Parigi nel 1431, il popolo già all'alba entra di forza nella gran sala del palazzo dove deve aver luogo il banchetto per guardare intorno, rubacchiare, darsi bel tempo. I signori del Parlamento e dell'Università, il prevosto dei mercanti e gli scabini stentano a raggiungere attraverso la folla la sala da pranzo e, quando finalmente sono giunti, trovano che i posti loro destinati sono stati presi da artigiani di ogni genere. Si cerca di allontanarli «mais quant on en faisoit lever ung ou deux, il s'en asseoit VI ou VIII d'autre coste».[2] Alla consacrazione di Luigi XI nel 1461 si prende la precauzione di chiudere a tempo le porte della cattedrale di Rcims e di metterci delle guardie, di modo che nella chiesa non ci siano più persone di quelle che il coro può contenere. Queste, però, si pigiano intorno all'altar maggiore, dove avviene la consacrazione, in modo tale che i prelati che assistono l'arcivescovo possono appena muoversi e i principi del sangue sono quasi soffocati sulle loro sedie d'onore.[3]

La Chiesa di Parigi tollerava malvolentieri di essere ancora sempre (fino all'anno 1622) suffraganea dell'arcivescovado di Sens. Si faceva capire in tutti i modi all'arcivescovo che si faceva poco conto della sua autorità, e si ricorreva all'esenzione papale. Il 2 febbraio 1492 l'arcivescovo di Sens aveva celebrato la messa in Nôtre Dame a Parigi, alla presenza del re. Questi non ha ancora lasciato la chiesa che già l'arcivescovo, mentre benedice il popolo, si ritira preceduto dalla croce astata. Due canonici, seguiti da una gran frotta di sagrestani, si spingono avanti, afferrano la croce e la danneggiano, slogano la mano al portatore e provocano un tumulto, durante il quale sono strappati i capelli ai servitori dell'arcivescovo. E quando l'arcivescovo tenta di sedare la rissa, «sans lui mot dire, vinrent près de lui; Lhuiller (decano del Capitolo) lui baille du coude dans l'estomac, les autres rompirent le chapeau pontincal et les cordons d'icelluy». L'altro canonico insegue

l’arcivescovo «disant plusieurs injures en luy mectant le doigt au visage, et prenant son bras tant que dessira son rochet; et n’eust esté, que n’eust mis sa main au devant, l’eust frappé au visage». Donde un processo che durò tredici anni.[1]

Lo spirito dell’epoca, appassionato e violento, duro e nello stesso tempo pronto a versar lacrime, sempre oscillante fra la più tetra disperazione nei riguardi del mondo e l’abbandono alla sua variopinta bellezza, non poteva esistere senza rigide forme. Era necessario che le emozioni fossero inserite in una salda cornice di forme convenzionali; così regnava un certo ordine, almeno di regola. In tal modo gli avvenimenti della vita propria e altrui diventavano simili a un bello spettacolo; si godeva della patetica effusione del dolore e della gioia sotto una luce artificiale. Mancavano ancora i mezzi per un’espressione pura del sentimento: solo il conferimento di forme estetiche alle sensazioni consentiva quell’alto tono dell’espressione che è richiesto dall’epoca.

Non s’intende dire con ciò che queste forme, e specie quelle che si riferiscono ai grandi, antichi e sacri eventi della nascita, del matrimonio e della morte, fossero create con tale proposito. Usanze e cerimonie provengono dalla credenza e dal culto primitivi. Ma il significato originale che le fece sorgere si è dileguato dalla coscienza da lungo tempo, ed è stato sostituito da nuovi valori estetici.

Il rivestimento della commozione mercè forme suggestive raggiungeva il suo apice nella pompa funebre. Là c’erano illimitate possibilità per la magnifica esagerazione del dolore, cui faceva riscontro l’iperbole della gioia nelle gaudiose feste di corte. Non daremo una descrizione particolareggiata di tutta la tetra pompa delle vesti di lutto, di tutto il fasto dei servizi funebri che accompagnavano la dipartita di un principe. Essi non sono peculiari del basso

Medioevo; le monarchie li hanno conservati fino ai nostri giorni, e anche il carro funebre dei borghesi ne è ancora un ricordo. La suggestione del nero di cui si coprivano, alla morte di un principe, non solo i membri della corte, ma anche i magistrati, le corporazioni e il popolo, deve aver agito anche più fortemente per il contrasto colla ricchezza di colori della vita cittadina del Medioevo. La pompa funebre per l'assassinato Giovanni senza Paura era fatta con l'evidente intenzione di produrre un effetto ben forte (in parte anche politico). La scorta militare che Filippo prende con sé, quando si reca incontro ai re di Francia e d'Inghilterra, è ornata di due mila banderuole nere, di stendardi e bandiere nere lunghe sette braccia, dalle frange di seta nera, con su ricamati o dipinti stemmi dorati. Le sedie d'onore e la carrozza da viaggio del duca sono dipinte di nero per l'occasione.[1] A Troyes, al convegno solenne, Filippo accompagna le regine di Francia e d'Inghilterra indossando un mantello di velluto nero che scende dal dorso del cavallo fino a terra.[2] Per molto tempo non soltanto lui, ma anche tutto il seguito continua a mostrarsi vestito di nero.[3]

Talvolta un'eccezione intensificava l'effetto in mezzo a tutto quel nero; mentre tutta la corte, compresa la regina, porta il nero, il re di Francia porta il lutto in rosso.[4] E nel 1393 i Parigini videro, con sorpresa, i funerali tutti in bianco del re d'Armenia, Leone di Lusignano, morto in esilio.[5]

Senza dubbio quel nero esprimeva spesso un cordoglio appassionato e genuino. Il ribrezzo della morte, il forte sentimento della parentela e il fervido attaccamento al signore facevano della morte di un principe un evento veramente angoscioso. E quando inoltre, come nel caso dell'assassinio del duca di Borgogna nel 1419, esso offendeva l'onore di una stirpe orgogliosa e la vendetta diventava un sacro dovere, allora la manifestazione del dolore e la pompa nella loro esagerazione potevano aver rispondenza nel

sentimento. Chastellain si è dilungato a descrivere la forma estetica dell'annunzio di questa morte: nello stile grave e lento della sua dignitosa retorica, egli inventa la lunga arringa colla quale il vescovo di Tournai, giunto a Gand, prepara lentamente il giovane duca alla terribile nuova, inventa i lamenti maestosi di Filippo stesso e della consorte Michela di Francia. Ma non si può dubitare della sostanza del suo racconto: l'attacco di nervi che colpisce il giovane duca, lo svenimento della sua consorte, lo scompiglio della corte, gli alti gridi di dolore della città, insomma tutto lo sfrenato dolore con cui fu accolta la notizia.[1] Anche la descrizione di Chastellain del dolore che Carlo il Temerario manifestò alla morte di Filippo il Buono nel 1467, reca tracce di verità. In questo caso la scossa era molto meno forte; il vecchio duca, presso a poco rimbambito, stava perdendo le forze da parecchio tempo; i rapporti tra lui e il figlio erano stati tutt'altro che cordiali negli ultimi anni; di modo che lo stesso Chastellain osserva che destava maraviglia il fatto che Carlo, al letto di morte, piangesse, singhiozzasse, torcesse le mani, cadesse a terra, «et ne tenoit règle, ne mesure, et tellement qu' il fit chacun s' esmerveiller de sa démesurée douleur». Anche nella città di Bruges, dove il duca morì, «estoit pitié de oyr toutes manières de gens crier et plorer et faire leurs diverses lamentations et regrets».[2]

È difficile stabilire fin dove, in questi racconti e in altri dello stesso genere, arrivi lo stile di corte che trova opportuna e bella una manifestazione rumorosa della sofferenza, e quanto profonda fosse la commozione realmente violenta che era propria del tempo. Certamente vi è mischiato un elemento di formalismo primitivo: il pianger ad alta voce il morto, che nelle prefiche divenne una forma e nei «plourants» un'arte, che, appunto in quei tempi, conferì una nota molto commovente alle sculture sepolcrali, è un uso antichissimo.

L'intrecciarsi di primitività, di grande sensibilità e di formalismo si avverte nella grande paura che si aveva di recar un annunzio di morte. Si cela per molto tempo la morte del padre alla contessa di Charolais, gravida di Maria di Borgogna; a Filippo il Buono malato non si osa comunicare alcuna morte che lo tocchi da vicino, di modo che Adolfo di Cleve non può vestire il lutto per la moglie. Quando tuttavia il duca ha «fiutato» qualcosa della morte del suò cancelliere Nicola Robin (Chastellain adopera l'espressione: «avoit esté en vent un peu de ceste mort») domanda al vescovo di Tournai che viene a fargii visita, se è vero che il cancelliere è morto. «Monsignore», dice il vescovo, «per dir il vero, egli è morto, poiché è vecchio e logoro, e non può più vivere a lungo». «Déa!», dice il duca, «non chiedo questo, chiedo se è *mort de mort et trepassé*». «Ah monsignore», replica il vescovo, «non è morto, ma paralizzato da un lato, dunque è come se fosse morto». Il duca s'arrabbia: «Vechy merveilles! dimmi chiaramente se è morto». Allora soltanto il vescovo dice: «Sì, monsignore, egli è realmente morto».[1] Non vi è in questo strano modo di annunziare una morte, una vecchia forma di superstizione più che il riguardo verso un ammalato, che questa esitazione doveva irritare? Appartiene a quel mondo d'idee che induceva Luigi XI a non servirsi mai più dei vestiti che portava o del cavallo che montava, quando gli capitava una cattiva notizia, e persino a far abbattere gran parte della foresta di Loches, dove gli era stata comunicata la morte del figlio appena nato.[2] «M. le chancellier» egli scrive il 25 maggio 1483, «je vous mercye des lettres etc., mais je vous pry que ne m'en envoyés plus par celluy qui les m'a aportées, car je luy ay trouvé le visage terriblement changé depuis que je ne le vitz, et vous prometz par ma foy qu'il m'a fait grant peur; et adieu».[1]

Quali che siano gli antichi tabu che si nascondono negli

usi funebri, questi hanno un vivo valore per la civiltà in quanto imprimono una forma al dolore e lo fanno apparire come qualcosa di bello e di elevato. Dànno ritmo alla sofferenza. Trasferiscono la vita reale nella sfera del dramma e le fanno calzare i coturni. Nelle civiltà primitive, per esempio, in quella d'Irlanda, gli usi funebri e i lamenti poetici formano ancora un tutto. Anche il lutto di corte dell'epoca borgognona non si intende, se non lo si sente affine all'elegia. La pompa mostra in bella forma come il colpito debba esser sopraffatto dal dolore. Quanto più il rango è elevato, tanto più la manifestazione di dolore deve assumere un tono eroico. La regina di Francia deve rimanere per tutt'un anno nella camera dove le è stata annunziata la morte del consorte. Per le principesse, sei settimane bastano. Quando madame de Charolais, Isabella di Borbone, apprende la notizia della morte del padre, assiste prima al servizio funebre nel castello di Couwenberg, poi rimane sei settimane nella sua camera, sempre a letto, appoggiata su cuscini, ma indossando la barbette,[2] cappuccio e mantelle. La camera è interamente tappezzata di nero, come anche una grande anticamera; il pavimento è coperto, invece che da un tappeto, da un drappo nero. Le gentildonne rimangono a letto sei settimane se si tratta del marito; per il padre o la madre soltanto nove giorni, mentre, per il rimanente delle sei settimane, siedono davanti al letto sul gran drappo nero. Per il fratello maggiore restano in camera, ma non a letto, per sei settimane.[3] Si capisce che, in un'epoca che teneva in onore un siffatto cerimoniale, si considerasse come uno dei particolari più gravi dell'assassinio del 1419, che Giovanni senza Paura fosse stato sepolto tale quale coi vestiti che portava addosso.[4]

La commozione, quando viene così rivestita e elaborata in belle forme, vien meno facilmente; la tendenza a drammatizzare la vita crea un retroscena, dove il nobile

pathos è abolito. Si faceva una distinzione ingenua fra la «gala» e la vita reale, che viene chiaramente in luce nello scritto della vecchia dama Aliénor de Poitiers, la quale tuttavia venera tutti questi «usi di corte» come sacri misteri. Dopo aver descritto il magnifico lutto di Isabella di Borbone, seguita a dire: «Quand Madame estoit en son particulier, elle n'estoit point toujours couchée, ni en une chambre».

La parola «chambre» indica qui una guarnizione di tappeti, di arazzi, di coltri, ecc. che serviva ad addobbare una sala, dunque qualcosa come una camera di gala accomodata a quello scopo speciale.[1] La principessa riceve in quella sala, ma solo per obbedire a una bella formalità. Aliénor dice anche: «Per un marito conviene portare il lutto due anni, a meno che non ci si torni a sposare». E proprio i ceti più alti, segnatamente i principi, spesso tornavano a sposarsi assai presto; il duca di Bedford, reggente di Francia per il giovane Enrico VI, già dopo cinque mesi.

Accanto al lutto, è la camera della puerpera che fornisce l'occasione di un bel cerimoniale e d'una gerarchica gradazione delle manifestazioni. C'è qui una regola fissa dei colori. Il verde, ancora nel secolo decimonono il colore prediletto dai borghesi per il letto e il corredino, nel quindicesimo era la prerogativa delle regine e delle principesse. La camera della regina di Francia è in seta verde; prima era stata tutta in bianco. Persino le contesse non avevano diritto alla «chambre verte». Stoffa, pelliccia e colore delle coperte e dei copriletti sono pure prescritti. Nella camera di Isabella di Barbone vi sono due grandi candele sempre accese su candelieri d'argento, perché le imposte della camera della puerpera non si aprono che dopo quattordici giorni. Più notevoli di tutto il resto sono, però, i letti di parata, che rimangono vuoti quanto i cocchi ai funerali del re di Spagna. La giovane madre riposa su una «couchette» davanti al fuoco, e la bambina, Maria di

Borgogna, in una culla nell'altra stanza; ma si trovano inoltre nella camera della puerpera due grandi letti, artisticamente drappeggiati di tendine verdi, montati come se ci si dovesse dormire, e nella camera della bambina due altri letti, tutti in verde e viola, e un altro grande letto in un'anticamera o «chambre de parement», tutta rivestita di raso cremisi. Questo rivestimento era stato donato a suo tempo a Giovanni senza Paura dalla città d'Utrecht e la camera si chiamava perciò «la chambre d'Utrecht». I letti servivano nelle cerimonie del battesimo.[1]

L'estetica delle belle forme si rivelava già nell'aspetto quotidiano delle città e dei villaggi: la severa gerarchia di stoffe, colori e pellicce dava a ogni classe sociale la sua cornice esterna, che innalzava e conservava il senso della dignità. L'estetica delle emozioni non si limitava alle solenni gioie e dolori al momento della nascita, del matrimonio e della morte, dove la parata era imposta dalle cerimonie d'uso. Qualunque avvenimento di natura morale era visto volentieri in una bella forma. Questo elemento estetico entra a far parte dell'ammirazione che si prova per l'umiltà e la mortificazione del Santo e per la contrizione del peccatore, come per esempio per la «moult belle contrition de ses péchés» di Agnese Sorel.[2] Tutti i rapporti della vita vengono stilizzati; in luogo del desiderio moderno di nascondere le intime relazioni, c'era la tendenza a ridurle a una forma e a uno spettacolo anche per gli altri. Così l'amicizia ha, nella vita del secolo quindicesimo, una sua bene elaborata forma. Accanto alla vecchia fratellanza di sangue e alla fratellanza d'armi, tenuta in onore tanto dal popolo quanto dai nobili,[3] si conosce una specie di amicizia sentimentale, che è espressa con la parola «mignon». Il «mignon» del principe è un'istituzione regolare che si mantiene durante il secolo sedicesimo e una parte del secolo decimosettimo. È il rapporto che intercedeva tra Giacomo I d'Inghilterra e

Roberto Carro Giorgio Villiers; anche Guglielmo d'Orange, al momento dell'abdicazione di Carlo V, va considerato sotto quel punto di vista. Non si può capire la *Twelfth Night* se non si tien conto di un'amicizia sentimentale di tal genere fra il duca e il presunto Cesario. Il rapporto appare ai contemporanei come un parallelo dell'amore cortese: «Sy n'as dame ne mignon», dice Chastellain.[1] Manca però qualsiasi allusione che lo possa far mettere sullo stesso piano dell'amicizia greca. La franchezza con cui se ne parla in un'epoca che detestava il «crimen nefandum» basta per far tacere ogni sospetto. Bernardino da Siena cita ad esempio ai suoi connazionali, fra i quali la sodomia era assai diffusa, la Francia e la Germania, dove secondo lui, è ignota.[2] Solo un principe molto odiato è qualche volta accusato di aver rapporti illeciti col suo favorito ufficiale. Così Riccardo II d'Inghilterra con Roberto de Vere.[3] Ma di solito si tratta di una relazione innocente, che ridonda ad onore del favorito, il quale la ammette. Commines stesso racconta come avesse l'onore di essere distinto dal compiacimento del suo re Luigi XI, così da andar vestito allo stesso modo.[4] Poiché questo è il segno naturale della relazione. Il re ha sempre un «mignon en titre» vestito come lui, su cui si appoggia nei ricevimenti.[5] Talvolta sono due amici, uguali di età, ma non di rango, che si vestono in modo uguale e dormono nella stessa camera e persino nello stesso letto.[6] Un'amicizia inseparabile di quel genere esiste fra il giovane Gastone di Foix e suo fratello bastardo, e ha una fine tragica; fra Luigi d'Orléans (allora ancora di Touraine) e Pietro di Craon,[1] fra il giovane duca di Cleve e Giacomo di Lalaing. In modo analogo le principesse hanno una amica intima che si veste come loro ed è chiamata «mignonne».[2]

Tutte quelle belle forme stilizzate, che dovevano sollevare la realtà grossolana in una sfera di nobile armonia, facevan parte della grande arte di vivere, senza un'influenza diretta

sull’arte in senso più stretto. Le forme di cortesia colla loro gradevole apparenza di schietto altruismo e di rispetto premuroso per gli altri, la pompa e l’etichetta di corte colla loro ieratica maestà e serietà, la lieta fastosità delle nozze e della camera della puerpera, tutto questo è svanito con tutta la sua bellezza senza lasciare tracce dirette nell’arte e nella letteratura. Il mezzo d’ espressione che le unisce, non è già l’arte, bensì la moda.

Ora, la moda è molto più vicina all’arte di quanto l’estetica accademica non voglia ammettere. Nel suo accentuare la bellezza e i movimenti del corpo, essa’ è intimamente legata a una delle arti, a quella della danza. Ma, anche se si prescinde da ciò, rimane il fatto che, nel ’400, il dominio della moda o, se si vuole, delle fogge del vestire, era più vicino a quello dell’arte di quanto siamo inclini a ritenere: né solo perché l’uso frequente di gioielli e l’impiego del metallo negli abiti da guerra portavano nelle fogge del vestire un diretto elemento di arte industriale. La moda stessa ha delle proprietà essenziali in comune coll’arte: lo stile e il ritmo le sono indispensabili come all’arte. Il basso medioevo ha sempre introdotto nelle fogge uno stile, di cui ai nostri giorni persino le solennità di un’incoronazione possono dare soltanto una pallida idea. Nella vita quotidiana, le differenze di pellicce e di colore, di cuffia e di cappuccio facevano risaltare il rigido ordinamento delle classi sociali, le pompose cariche, lo stato di gioia o di dolore, gli affettuosi rapporti fra amici e amanti.

Tutte le relazioni sociali avevano la loro estetica elaborata nel modo più espressivo. Più alto era il livello morale e estetico di tali relazioni e più l’espressione poteva avvicinarsi all’arte pura. La cortesia e l’etichetta possono rivelare tutta la loro bellezza soltanto nella vita stessa, negli abiti e nello sfarzo. Il lutto, invece, trovò inoltre una possibilità d’espressione in una forma d’arte potente e

durevole, nel monumento sepolcrale; il valore del lutto fu accresciuto dalle sue relazioni con il culto. Ancora più ricca, però, era la fioritura estetica di questi tre elementi della vita: del coraggio, dell'onore e dell'amore.

III

LA CONCEZIONE GERARCHICA DELLA SOCIETÀ

Quando, sullo scorcio del secolo XVIII, si presero a riesumare le forme della civiltà medioevale' e ad assumerle come propri nuovi valori, in altre parole, all'inizio del romanticismo, la prima cosa che si scoprì nel Medioevo fu la cavalleria. Il romanticismo era incline a identificare senz'altro Medioevo e cavalleria. Ci vedeva innanzi tutto pennacchi ondeggianti, e, per quanto ciò possa sembrare oggi un paradosso, aveva anche in certo senso ragione. Senza dubbio studi più profondi ci hanno insegnato che la cavalleria non era che una parte della civiltà di quell'epoca e che lo sviluppo politico e sociale si è attuato in massima parte al di fuori di quella forma. L'epoca dell'autentico feudalesimo e della fioritura cavalleresca si chiude già nel tredicesimo secolo. Il periodo che segue è quello comunale e principesco, nel quale i fattori dominanti nello Stato e nella società sono la potenza mercantile della borghesia e la potenza finanziaria dei principi che poggiava su di essa. Ai nostri giorni ci siamo abituati, non a torto, a volger l'attenzione più verso Gand e Augusta, e verso il capitalismo nascente e le nuove forme di vita politica, che non verso la nobiltà, la cui potenza era già più o meno dappertutto spezzata. Gli studi storici si sono democratizzati dai giorni del romanticismo. Però, anche colui che sia abituato a considerare il tardo medioevo nel suo aspetto politico-economico, deve constatare con sorpresa che le fonti stesse, e in particolare le fonti di carattere narrativo, assegnano alla nobiltà e alla sua attività un posto ben maggiore di quanto le spetterebbe secondo la nostra concezione. E questo vale non

solo pel basso Medioevo, ma anche pel secolo XVII.

La ragione di ciò sta nel fatto che la forma di vita della nobiltà ha continuato a dominare la società anche quando da lungo tempo la nobiltà, come ceto sociale, aveva perduto la sua importanza predominante. Per la mentalità del secolo XV la nobiltà è l'elemento sociale che conserva indiscutibilmente il primo posto; la sua importanza fu dai contemporanei troppo sopravalutata, quella della borghesia fu stimata sotto il suo valore reale. Gli uomini di quell'epoca non si avvedono che le vere forze motrici dello sviluppo sociale risiedono altrove che non nella vita e nelle azioni di una nobiltà guerriera. Quindi, si dirà, l'errore sta dalla parte dei contemporanei e del romanticismo che seguiva le loro idee senza alcuna critica, mentre le ricerche moderne hanno messo in luce la vera situazione del tardo Medioevo. E questo è esatto per il lato politico-economico della vita. Ma per la conoscenza della civiltà di un'epoca la stessa illusione, in cui i contemporanei vivevano, conserva il valore di una verità. Anche se la cavalleria non fosse stata altro che una vernice della vita, sarebbe pur sempre compito dello storico intendere quella vita nello splendore di quella vernice.

Senonché essa è stata molto più d'una vernice. Il concetto della divisione della società in classi pervade fino in fondo, nel Medioevo, tutte le considerazioni teologiche e politiche. Non si limita affatto ai tre ordini del clero, della nobiltà e del terzo stato. Il concetto di «ordine» ha non soltanto un valore maggiore, ma anche un significato più ampio. In generale, ogni aggruppamento, ogni funzione, ogni mestiere è visto come un ordine, sicché, accanto alla divisione della società in tre ordini, se ne può trovare una in dodici.[1]

Infatti l'ordine è «stato», «estat» o «ordo»; vi è contenuta l'idea di una entità voluta da Dio. Le parole «estat» e «ordo», si applicano nel Medioevo a un gran numero di aggruppamenti umani che a noi sembrano molto eterogenei:

i ceti secondo la nostra concezione; i mestieri; lo stato matrimoniale e quello verginale; lo stato di peccato o «estat de péché»; i quattro «estats de corps· et de bouche» alla corte: panettieri, coppieri, trinciatori e cuochi; gli ordini clericali: prete, diacono, suddiacono ecc.; gli ordini monastici; gli ordini cavallereschi. Nel pensiero medioevale il concetto di «stato» o di «ordine» è esteso a tutti questi casi, in virtù dell'idea che ognuno di quei gruppi rappresenta un'istituzione divina ed è un elemento costitutivo nel sistema del cosmo, non meno essenziale e rispettabile dei troni e delle potestà nella gerarchia degli angeli.

Nella bella immagine che si vagheggiava dello Stato e della società a ognuno degli ordini era assegnata la sua funzione, non secondo la sua provata utilità, ma secondo il suo grado di santità o il suo splendore esterno. Si poteva deplorare la degenerazione del clero e la decadenza delle virtù cavalleresche, senza minimamente rinunziare all'immagine ideale: i peccati degli uomini possono impedire la realizzazione dell'ideale, ma questo rimane il fondamento e la direttiva del pensiero sociale. L'immagine medioevale della società è statica e non dinamica.

Chastellain, lo storiografo di corte di Filippo il Buono e di Carlo il Temerario, la cui opera rispecchia, anche in questo, meglio d'ogni altra il pensiero dell'epoca, vede la società del suo tempo in una luce meravigliosa. È un uomo che, cresciuto tra i campi della Fiandra, aveva sott'occhio lo splendido sviluppo della potenza borghese, e che nondimeno, abbagliato dallo splendore esterno della vita di corte di Borgogna, considera sorgenti di ogni forza nello Stato soltanto la cavalleria e la virtù cavalleresca.

Dio ha creato il popolo comune affinché lavori e coltivi la terra e provveda col commercio al sostentamento durevole della vita; il clero per le opere della fede; ma la nobiltà

affinché promuova la virtù e mantenga la giustizia e colle azioni e i costumi delle belle persone sia un modello per gli altri. Tutti i più alti compiti nello Stato, la protezione della Chiesa, la diffusione. della fede, la difesa del popolo contro l'oppressione, la cura del benessere pubblico, la lotta contro la violenza e la tirannide, il rafforzamento della pace, Chastellain li assegna alla nobiltà. Sincerità, coraggio, moralità, mitezza sono le qualità di essa. E la nobiltà di Francia, dice questo pomposo panegirista, risponde a questo ideale.[1] Attraverso tutta la sua opera si avverte che in effetti Chastellain vede gli avvenimenti della sua epoca con quelle lenti colorate.

La scarsa valutazione della borghesia deriva dal fatto che il tipo secondo il quale ci si rappresentava il terzo stato, non era stato ancora affatto corretto e aggiornato alla realtà. Era un tipo semplice e succinto come un'immagine da calendario o un bassorilievo raffigurante le opere dell'anno: l'agricoltore che fatica, il diligente artigiano o il mercante affaccendato. La figura del potente patrizio che soppiantava il nobile e il fatto che la nobiltà veniva continuamente rinsanguata e rafforzata dalla borghesia, non apparivano tra quei tipi lapidari, e nemmeno la figura del litigioso membro della corporazione e il suo ideale di libertà.

Nel concetto del terzo stato borghesia e classe operaia sono rimaste indistinte fino alla rivoluzione francese: predomina nel quadro ora la figura del povero contadino o quella del ricco e placido borghese,[2] ma il concetto del terzo stato non ebbe mai una consistenza conforme alla sua effettiva funzione economico-politica. Nel 1492 un frate agostiniano stese un programma di riforma, nel quale chiedeva con tutta serietà che chiunque in Francia non fosse nobile fosse costretto al lavoro artigiano o al lavoro dei campi oppure fosse espulso dal paese.[3]

Si comprende così che un uomo come Chastellain, la cui

prontezza ad accogliere illusioni etiche è pari alla sua ingenuità politica, attribuisca le più alte qualità ai nobili e, invece, al terzo stato riconosca soltanto delle virtù meschine e servili: «Pour venir au tiers membre qui fait le royaume entier, c'est l'estat des bonnes villes, des marchans et des gens de labeur, desquels il ne convient faire si longue exposition que des autres, pour cause que de soy il n'est gaires capable de hautes attributions, parce qu'il est au degré servile». Le sue virtù sono l'umiltà e lo zelo, l'ubbidienza al re e la docilità ad accontentare i propri signori.[1]

Questa completa inettitudine a capire un'epoca di nascente libertà e potenza borghesi non ha forse contribuito a che Chastellain ed altri come lui, che aspettavano la salute solo dalla nobiltà, giudicassero tanto pessimisticamente dei tempi loro?

I ricchi cittadini sono chiamati da Chastellain ancora senz'altro «vilains».[2] Egli non ha la minima idea di quel che può essere l'onore borghese. Filippo il Buono aveva l'abitudine di abusare del suo potere per fare sposare i suoi «archers», generalmente piccoli nobili, o altri servitori della sua casa, con le vedove o figlie di ricchi borghesi. Per evitare questi connubi, i genitori davano marito alle loro figlie il più presto possibile; per la stessa ragione, una vedova si risposò due giorni dopo i funerali di suo marito.[3] Una volta il duca urtò nell'ostinata opposizione di un ricco birraio di Lilla, il quale non voleva cedere la figlia a un matrimonio di quel genere. Il duca fa mettere la ragazza in luogo sicuro; il padre offeso si reca a Tournai con tutto il suo avere per essere fuori della giurisdizione del duca e potere senza difficoltà portare la causa davanti al Parlamento di Parigi. Non ne ricava che affanni e fastidi; si ammala di crepacuore, e la fine della storia, che ci dà la piena misura del carattere impulsivo [4] di Filippo e non ridonda a suo onore secondo le nostre idee, è che il duca restituisce la figlia alla madre, venuta a

supplicarlo, aggiungendo però al perdono parole di scherno e di disprezzo. Chastellain, che in altre occasioni non teme affatto di biasimare il suo signore, è tutto dalla parte del duca; per il padre oltraggiato non trovava altre parole che «ce rebelle' brasseur rustique», «et encore si meschant vilain».[1]

Nel suo *Temple de Boccace,* tempio sonoro della gloria e della sventura dei nobili, Chastellain ammette il grande finanziere Giacomo Coeur non senza sentir l'obbligo di scusarsene, mentre l'esecrabile Egidio de Rais, nonostante i suoi atroci delitti, vi entra facilmente grazie ai suoi alti natali.[2] Chastellain trova inutile di dare i nomi dei borghesi che caddero nel grande combattimento per Gand.[3]

Malgrado questa svalutazione del terzo-stato, vi è nell'ideale cavalleresco un doppio elemento che implica una considerazione meno sprezzante del popolo da parte dell'aristocrazia: accanto alla derisione, piena di odio e di sprezzo, del contadino, quale risuona nella canzone fiamminga *Kerelslied* e nei *Proverbes del vilain,* vi è nel Medioevo una corrente opposta, di compassione per il povero popolo cui la va tanto male.

Si fault de faim perir les innocens.
Dont !es grans loups font chacun jour ventrée,
Qui amassent a milliers et a cens
Les faulx tresors; c'est le grain, c'est la blée,
Le sang, les os qui ont la terre arée
Des povres gens, dont leur esperit crie
Vengence à Dieu, vé à la seignourie....[4]

I lamenti sono sempre gli stessi: il povero popolo vessato dalle guerre, munto dai funzionari, vive nella miseria e nell'indigenza; tutti mangiano alle spalle del contadino. Questi soffre pazientemente: «le prince n'en sçait riens» e, se per caso mormora e inveisce contro l'autorità: «povres

brebis, povre fol peuple», é certo che, con una sola parola, il signore lo riporta alla calma e alla ragione. Sotto l'impressione delle terribili devastazioni e della mancanza di sicurezza, che a poco a poco si erano estese su tutta la Francia durante la guerra dei Cent'anni, predomina nei lamenti specialmente questo motivo: il contadino saccheggiato e maltrattato dalla soldatesca del proprio paese e da quella del nemico, derubato dei suoi bovi, scacciato dalla sua casa. Le lagnanze di questo genere non finiscono più. Sono espresse dai grandi teologi desiderosi di riforme, verso l'anno 1400: da Nicola de Clemanges nel suo *Liber de lapsu et reparatione justitiae,*[1] dal Gerson nella predica politica, commovente e coraggiosa, che tenne davanti ai reggenti e alla corte, sul tema *Vivat rex,* il 7 novembre 1405, nel palazzo della regina a Parigi. «Le pauvre homme n'aura pain à manger, sinon par advanture aucun peu de seigle ou d'orge; sa pauvre femme gerra, et auront quatre ou six petits enfants au fouyer, ou au four, qui par advanture sera chauld; demanderont du pain, chierons à la rage de faim. La pauvre mere si n'aura que bouter es dens que un peu de pain ou il y ait du sol. Or, devroit bien suffire cette misere: — viendront ces paillards qui chergeront tout... tout sera prins, et happé, et querez qui paye».[2] Giovanni Jouvenel, vescovo di Beauvais, rinfaccia, con amare parole, la miseria del popolo agli Stati di. Blois nel 1433, di Orléans nel 1439.[3] In forma di disputa, assieme ai lamenti degli altri ceti per le loro difficoltà, si ritrova il tema della miseria del popolo nel *Quadriloge invectif*[4] di Alain Chartier, c in un'altra opera da quella ispirata, il *Débat du laboureur, du prestre e du gendarme* di Roberto Gaguin.[5] I cronisti non possono fare a meno di insistervi: la materia ve li costringe.[6] Molinet compone in versi una *Resource du petit peuple,*[1] il serio Meschinot ripete gli avvenimenti sull'abbandono in cui vive il popolo:

O Dicu, voyez du commun l’indigence,
Pourvoyez-y à toute diligence:
Las! par faim, froid, paour et misère tremble.
S’il a peché ou commis negligence
Encontre vous, il demande indulgence.
N’eat-ce pitié des biens que l’on lui emble?
Il n’a plus bled pour porter au motin,
On lui oste draps de laine et de lin
L’eaue, sans plus, lui demeure pour boire.[2]

In un «cahier» presentato al re in occasione della riunione degli Stati a Tours nel 1484, questo lamento assume addirittura carattere di una dissertazione politica.[3] Rimane tuttavia nello stadio di una compassione perfettamente stereotipa e negativa, senza la forma di un programma. Non ci si trova ancora nulla di una meditata idea di riforma sociale, sicché sul medesimo tema continuano a cantare La Bruyère, Fénelon, fin su nel secolo XVIII; perfino i lamenti di Mirabeau il vecchio, «l’ami des hommes», non portano nulla di nuovo, anche se in essi si avverte il tono della prossima ribellione.

Come era da aspettarsi, gli esaltatori dell’ideale cavalleresco del tardo Medioevo facevano coro a queste attestazioni di pietà verso il popolo: lo esigeva il dovere cavalleresco che prescriveva di proteggere i deboli. Altrettanto caratteristica dell’ideale del cavaliere, ma anche altrettanto stereotipa e teorica è l’idea che la vera nobiltà è fondata soltanto sulla virtù, e che in fondo tutti gli uomini sono uguali. Questi due sentimenti sono stati talvolta sopravalutati nella loro importanza storica. Il riconoscimento della vera nobiltà del cuore vien considerato come un trionfo del Rinascimento, e si cita in proposito il pensiero espresso dal Poggio nel suo *De nobilitate*. Si crede volentieri di ascoltare un primo accento di egualitarismo nel rivoluzionaria «when Adam delved and Eve span, where

was then the gentleman?» di Giovanni Bali e si immagina che la nobiltà tremasse dinanzi a quel testo.

Entrambe le idee erano, da lungo tempo, luoghi comuni nella stessa letteratura di corte, come lo furono più tardi nei salotti dell'ancien régime». L'idea della vera nobiltà del cuore proveniva dall'esaltazione dell'amor cortese nella poesia dei trovatori. Rimane una considerazione moralistica priva di effetto sociale.

Dont vient a tous souveraine noblesce?
Du gentil cuer, paré de nobles mours.
… Nulz n'est viliains se du cuer ne lui muct.[1]

I Padri della Chiesa avevano accolto l'idea dell'uguaglianza da Cicerone e da Seneca. Gregorio il Grande aveva largito al medioevo nascente l'«Omnes namque homines natura acquales sumus». La frase era stata ripetuta su tutti i toni e con tutta l'enfasi, senza che s' intendesse di diminuire realmente la disuguaglianza. Perche, per l'uomo medievale, il nocciolo dell'idea stava nel concetto della prossima uguaglianza nella morte e non già di una irraggiungibile uguaglianza nella vita. In Eustachio Deschamps la troviamo direttamente connessa con l'idea della danza macabra, che doveva esser per il tardo Medioevo la consolazione per l'ingiustizia del mondo. È Adamo stesso che parla alla sua progenie:

Enfans, enfans, de moy, Adam, venuz,
Qui après Dieu suis peres premerain n
Créé de lui, tous estes descenduz
Naturelment de ma coste et d'Evain;
Vo mere fut. Comment est l'un villain
Et l'autre prant le nom de gentillesce
De vous, freres? dont vient tele noblesce?
Je ne le sçay, se n'est des vertus,
Et les villains de tout vice qui blesce:
Vous estes tous d'une pel revestus.

Quant Dieu me fist de la boe ou je fus,
Homme mortel, faib'e, pesant et vain,
Eve de moy, il nous crea tous nuz,
Mais l'esperit nous inspira a plain
l'erpetuel, puis eusmes soif et faim,
Labour, dolour, et enfans en tristesce;
Pour noz pechiez enfantent a destresce
Toutes femmes; vilment estes conçuz.
Dont vient ce nom: villain, qui les cuers blesce?
Vous estes tous d'une pel revestuz,

Les roys puissans, les contes et les dus,
Li gouverneur du peuple et souverain,
Quant ilz naissent, de quoy sont ilz vestuz?
D'une orde pel.
.... Prince, pensez, sans avoir cn desdain
Les povres gens, que la mort tient le frain.[1]

Conformemente a queste idee succede talvolta che partigiani entusiasti dell'ideale cavalleresco ricordino non senza intenzione le gesta di contadini eroici, per mostrare alla nobiltà, «che quelli nei quali vede soltanto dei villani, son qualche volta animati. dal massimo coraggio».[2]

Poiché questa è la premessa di tutte quelle idee: che la nobiltà è chiamata a difendere il mondo e a liberarlo dal male mercé l'osservanza dell'ideale cavalleresco. La vita e la virtù dei nobili sono il rimedio per i mali dell'epoca; da esse dipendono il benessere e la pace della Chiesa e del regno, e anche il rispetto della giustizia.[3] La guerra è entrata nel mondo con Caino e Abele, e si è da allora diffusa fra buoni e cattivi; cominciarla non è bene. Perciò è stato istituito il nobilissimo e eccellentissimo Ordine dei nobili, affinché proteggano, difendano e tengano tranquillo il popolo che è quello che, di solito, è più provato dai mali della guerra.[4]

Due cose, com' è detto nella vita di Boucicaut — uno dei più puri campioni del tardo ideale cavalleresco — sono state collocate dalla divina volontà nel mondo come due colonne per sostenere l'ordine delle leggi divine e umane; senza di esse, il mondo non sarebbe che confusione: queste due colonne sono la cavalleria e la scienza, «chevalerie et science, qui moult bien conviennent ensemble».[1] «Science, Foy et Chevalerie» sono i tre gigli del «*Chapel des fleurs de lis*» di Filippo di Vitry; essi rappresentano i tre stati; la nobiltà è chiamata a proteggere i due altri.[2] Questa equivalenza di dignità accordata alla nobiltà e alla scienza, che si palesa anche nella tendenza di riconoscere al titolo di dottore gli stessi diritti che si dà al titolo di cavaliere,[3] fa fede dell'alto contenuto etico dell'ideale cavalleresco. Si onora un più grande coraggio accanto a un più grande sapere; si sente il bisogno di vedere l'uomo sollevato in una più alta sfera e si vuoi esprimere questo desiderio nella precisa forma di due consacrazioni a compiti superiori. Ma dei due, l'ideale cavalleresco aveva una efficacia molto più forte e universale, perché in esso si trovavano combinati coll'elemento etico tanti elementi estetici, accessibili a tutti gli spiriti.

IV
L'IDEA DI CAVALLERIA

Il mondo d'idee medioevale in generale è attraversato e pervaso in tutte le sue parti da concezioni religiose. Similmente il mondo d'idee di quel più ristretto gruppo che vive nella sfera della corte e della nobiltà, è imbevuto dell'ideale cavalleresco. Persino concetti religiosi sono introdotti nella cerchia dell'idea di cavalleria: l'impresa dell'arcangelo San Michele era «la première milice et prouesse chevaleureuse qui oncques fut mis en exploit»; l'arcangelo è il capostipite della cavalleria; come «milicie terrienne et chevalerie humaine», essa è un erede in terra dei cori d'angeli che stanno intorno al trono di Dio.[1]

Queste alte speranze che si ponevano nel senso del dovere della nobiltà, hanno mai condotto a una definizione più precisa delle idee politiche relative ai compiti pratici di essa? Sì, si è formulata l'aspirazione a una pace universale, basata sul concorde volere dei re, la conquista di Gerusalemme e la cacciata dei Turchi. Filippo di Mézières, l'instancabile ideatore di progetti, che sognava un Ordine cavalleresco che superasse l'antico splendore dei Templari e degli Ospitalieri, ha concepito nel suo *Songe du vieil pelerin* un piano atto a garantire la felicità del mondo in un prossimo futuro. Il giovane re di Francia — il libro fu scritto verso il 1388, quando si nutrivano ancora tante speranze nell'infelice Carlo VI — non avrà difficoltà a concludere la pace con Riccardo d'Inghilterra, giovane quanto lui e altrettanto innocente dell'antico dissidio. Era sufficiente che trattassero di persona interno a questa pace, che si raccontassero reciprocamente le mirifiche rivelazioni che l'avevano

annunziata, che rinunciassero a tutti i piccoli interessi che avrebbero creato degli ostacoli se le trattative fossero state affidate ad ecclesiastici o a giuristi o a generali. Il re di Francia potrebbe rinunciare a qualche città di frontiera o a qualche castello. Subito dopo la conclusione della pace, si dovrà preparare la crociata. Dappertutto si dovranno abbandonare le liti e le inimicizie; il governo tirannico dei paesi sarà riformato; un concilio generale chiamerà i principi della Cristianità alla guerra, se la predicazione non dovesse bastare a convertire i Tartari, i Turchi, gli Ebrei e i Saraceni.[1] Non è impossibile che tali progetti-lungimiranti fossero ancora discussi da Mézières nelle sue conversazioni col giovane Luigi d'Orléans nel convento dei Celestini a Parigi. Anche l'Orléans, sebbene non scevro di idee politiche più pratiche e utilitarie, viveva tra quei sogni di pace e di crociata.[2]

L'immagine di una società umana guidata dall'ideale cavalleresco dà al mondo un particolare colore. Naturalmente un colore che non resisterà molto. Tutti i famosi cronisti francesi dei secoli XIV e XV, si prendano l'acuto Froissart, gli aridi Monstrelet e d'Escouchy, il solenne Chastellain, l'aulico Oliviero de la Marche, l'ampolloso Molinet, tutti, ad eccezione di Commines e di Tommaso Basin, cominciano dichiarando con enfasi che vogliono scrivere per glorificare la virtù cavalleresca e le illustri imprese.[3] Nessuno, però, riesce a mantenere la sua parola fino in fondo; meno degli altri Chastellain. Froissart, autore di un tardo prodotto romantico dell'epopea cavalleresca, *Méliador,* vaga nel mondo dell'ideale «prouesse» e delle «grans apertises d'armes», ma, nel medesimo tempo, la sua penna di giornalista d'altro non scrive che di tradimenti e crudeltà, di astuta avidità e soprusi, di imprese militari diventate mezzi di guadagno. Molinet dimentica generalmente i suoi propositi

cavallereschi e, se si prescinda dal suo linguaggio e dal suo stile, racconta con chiarezza e semplicità gli avvenimenti; solo ogni tanto si ricorda del nobile entusiasmo che si era proposto di coltivare. Nel Monstrelet la tendenza cavalleresca è ancora più superficiale.

Ė come se lo spirito di questi scrittori — spirito poco profondo, a dir il vero — adoperasse la finzione cavalleresca come un correttivo a quello che c'era di incomprensibile per loro nell'epoca. Era ancora l'unica forma nella quale essi potessero racchiudere in qualche modo i fatti. Nella realtà le guerre e la politica dei loro tempi erano estremamente informi e in apparenza incoerenti. La guerra era per lo più uno stato cronico di scorrerie isolate sparse sopra un gran territorio; la diplomazia uno strumento complicatissimo e difettoso, dominata in parte da idee tradizionali molto generali e per il resto da un complesso inestricabile di singole piccole questioni giuridiche. Non essendo in grado di riconoscere in tutto ciò un reale sviluppo sociale, gli storiografi si afferrarono alla finzione dell'ideale cavalleresco per ridurre tutto a un bel quadro, dove brillavano l'onore dei principi e la virtù dei cavalieri, a un leggiadro giuoco di nobili forme, e si crearono così per lo meno l'illusione dell'ordine. Se si confronta questo criterio storico colla concezione di uno storico del rango, per esempio, di un Tucidide, certo esso risulta un punto di vista ben poco elevato. La storia s' inaridisce in una relazione di fatti d'arme belli o apparentemente belli e di solenni cerimonie. Da questo punto di vista, chi sono i veri testimoni della storia? Gli araldi e i re d'arme, pensa Froissart; essi assistono a quelle nobili azioni e hanno il compito di giudicarle ufficialmente; sono gli esperti in materia di gloria e di onore, che sono il motivo della storiografia. [1] Gli statuti del Toson d'Oro prescrivevano che si prendesse nota dei fatti d'arme cavallereschi; Lefèvre de

Saint Remy, detto «Toison d'or», o l'araldo Berry possono essere citati come modelli del re d'armi storiografo.

In quanto ideale di vita bella, la concezione cavalleresca ha una sua caratteristica singolarità. È un ideale estetico nella sua essenza, composto di variopinta fantasia e di emozione eroica. Però, vuoi essere un ideale etico: il pensiero del Medioevo poteva render omaggio a un ideale di vita soltanto se lo poneva in relazione con la pietà e la virtù. In siffatta funzione etica la cavalleria fallisce sempre; la sua origine peccaminosa la tira in giù. Poiché il nocciolo dell'ideale resta l'orgoglio innalzato fino alla bellezza. Chastellain lo comprende perfettamente, quando dice: «la gioire des princes pend en orgueil et en haut peril emprendre; toutes principales puissances conviengrent en un point estroit qui se dit orgueil».[1] Dall'orgoglio stilizzato e esaltato, è nato l'onore, polo della vita dei nobili. Mentre il profitto, dice Taine,[2] è lo stimolo principale negli strati medi e inferiori della società, l'orgoglio è il grande movente dell'aristocrazia: «Or, parmi les sentiments profonds de l'homme, il n'en est pas qui soit plus propre à se transformer en probité patriotisme et conscience, car l'homme est fier a beison de son propre respect, et, pour l'obtenir, il est tenté de le meriter». Senza dubbio, Taine inclina a vedere l'aristocrazia più bella di quel che è. La vera storia delle aristocrazie ci presenta dovunque un'immagine in cui l'orgoglio è associato a un egoismo sfrenato. Ciò non ostante, le parole del Taine — come definizione dell'ideale aristocratico — sono esatte. Sono affini alla definizione del Burckhardt del sentimento d'onore del Rinascimento: «È la misteriosa mescolanza di coscienza morale e di egoismo che sopravvive nell'uomo moderno anche quando ha perduto, con o senza sua colpa, tutto il resto: fede, amore e speranza. Questo senso d'onore è compatibile con molto egoismo e

con grandi vizi e lascia adito a enormi illusioni; ma anche tutto ciò che di nobile è rimasto in una persona vi si può associare e a quella sorgente attingere nuove forze».[1]

Ambizione personale e desiderio di gloria che sono talvolta manifestazioni di un alto sentimento d'onore, e tal'altra sembrano piuttosto derivare da un orgoglio ignobile, sono stati considerati dal Burckhardt come i tratti caratteristici dell'uomo del Rinascimento.[2] All'onore e all'orgoglio di classe, che animavano ancora la società medioevale fuori d'Italia, egli contrappone un sentimento universalmente umano di onore e di gloria, cui tende lo spirito italiano da Dante in poi, sotto il forte influsso di idee dell'antichità classica. Mi sembra che questo sia uno dei punti in cui il Burckhardt ha esagerato la distanza che separa il Medioevo dal Rinascimento e l'Europa Occidentale dall'Italia. Quella sete di gloria e d'onori propria del Rinascimento è in fondo l'ambizione cavalleresca di tempi anteriori e di origine francese; è l'onore di classe esteso ad altri ceti, spogliato dell'elemento feudale e fecondato dal pensiero antico. Il desiderio appassionato di essere lodato dalla posterità non è estraneo al cavaliere di corte del secolo XII o alla rude soldatesca francese o tedesca del secolo XIV più che al bell'ingegno del '400. Secondo Froissart, l'accordo per il «Combat des trente» (27 marzo 1351) che stipulano fra di loro messere Roberto di Beaumanoir e il capitano inglese Roberto Bamborough, termina colle parole di quest'ultimo: «e faremo sì che se ne parlerà nei tempi avvenire, nelle sale e nei palazzi, sulle piazze e negli altri luoghi della terra».[3] Chastellain, pur essendo prettamente medioevale nel suo culto dell'ideale cavalleresco, esprime già pienamente lo spirito che animerà il Rinascimento, quando dice:

Honneur scmont toute noble nature
D'aimer tout ce qui noble est en son estre.
Noblesse aussi y adjoint sa droiture.[4]

Altrove dice che gli ebrei e i pagani tenevano più caro l'onore e ci si attenevano più strettamente, perché esso era osservato solo per se stesso e colla speranza di lodi terrene, laddove i cristiani hanno ricevuto l'onore dalla fede e dalla luce, colla speranza di una ricompensa celeste.[1]

Già Froissart raccomanda il coraggio senza ricorrere a motivi religiosi o esplicitamente etici, ma semplicemente in nome della gloria, dell'onore e — «enfant terrible» com' egli è — della carriera.[2]

L'aspirazione cavalleresca alla gloria e all'onore è inseparabile dal culto degli eroi, in cui confluiscono gli elementi del Medioevo e quelli del Rinascimento. La vita cavalleresca è una imitazione. Non si fa molta differenza tra gli eroi del ciclo d'Arturo e quelli dell'antichità. Alessandro era già, all'epoca della fioritura del romanzo cavalleresco, completamente assunto nella sfera d'idee della cavalleria. Egli rappresenta per la fantasia medievale l'eroismo antico. Di fronte a lui i Romani passano anzi in seconda linea. L'interesse per la leggenda di Alessandro ha avuto grande importanza per la formazione di una cultura storica e addirittura di una critica storica. Il mondo fantastico dell'antichità non era ancora distinto da quello della Tavola Rotonda. In una delle sue poesie, re Renato descrive le tombe di Lancellotto, Cesare, Davide, Ercole, Paride, Troilo, una accanto all'altra e tutte ornate dei loro blasoni.[3] La stessa cavalleria era considerata di origine romana. «Et bien entretenoit — si diceva di Enrico V d'Inghilterra — la discipline de chevalerie comme jadis faisoient les Romains».[4] Il classicismo, a misura che cresce, porta qualche rettifica all'immagine che ci si fáceva dell'antichità. Il nobile portoghese Vasco de Lucena, nel tradurre Quinto Curzio per Carlo il Temerario, dichiara, come aveva già fatto Maerlant un secolo e mezzo prima, di offrirgli un Alessandro autentico, liberato dalle bugie con cui le storie in voga

avevano alterato la sua figura.[1] Tuttavia più forte che mai è il suo intento di offrire al principe un modello da imitare: e soltanto in pochi principi era tanto cosciente, come in Carlo il Temerario, il desiderio di emulare le grandi e fulgide gesta degli antichi. Fin dalla giovinezza, si era fatto leggere le eroiche imprese di Gauvain e di Lancellotto: più tardi predilesse l'antichità classica. Prima d'andare a letto si dovevano leggere per qualche ora «les haultes histoires de Romme».[2] Le sue preferenze andavano particolarmente a Cesare, Annibale e Alessandro, «les quelz il vouloit ensuyre et contrefaire».[3] Tutti i contemporanei hanno attribuito grande importanza a questa deliberata imitazione come stimolo alle sue azioni. «Il désiroit grand gioire — dice Commines, — qui estoit ce qui plus le mettoit en ses guerres que nulle autre chose; et eust bien voulu ressembler à ces anciens princes dont il a esté tant parlé après leur mort».[4] Chastellain lo vide quando, per la prima volta, mise in pratica quei suoi alti sensi per le grandi azioni e il bel gesto antico. Era al momento del suo primo ingresso come duca a Malines, nel 1467. Doveva punire una ribellione; la causa fu udita e giudicata secondo tutte le forme, uno dei ribelli fu condannato a morte, altri all'esilio perpetuo. Si innalza il patibolo sul mercato; il duca prende posto di fronte; già il colpevole si è inginocchiato e il carnefice snuda la spada; allora Carlo, che fino allora aveva nascosto la sua intenzione, esclama: «Fermatevi! Togligli la benda e fallo alzare». «Et me parcus de lors — dice Chastellain — que le coeur luy estoit en haut singulier propos pour le temps à venir, et pour acquérir gloire et renommée en singulière oeuvre».[5]

L'esempio di Carlo il Temerario è atto a renderci evidente come lo spirito del Rinascimento, quel desiderio di vita bella nello spirito dell'antichità, abbia la propria radice nell'ideale cavalleresco. Se si paragona il Temerario al «virtuoso»

italiano, non rimane che una differenza di grado nella cultura letteraria e nel gusto. Carlo leggeva i suoi classici ancora in traduzioni, e la sua forma di vita appartiene al gotico fiammante.

La medesima fusione inseparabile di elementi di cavalleria e di Rinascimento si ritrova nel culto dei «nove prodi», «les neuf preux»: quel gruppo di nove eroi, tre pagani, tre ebrei, tre cristiani, deriva dal mondo dell'epopea cavalleresca; lo si incontra per la prima volta nei *Voeux du paon* di Giacomo di Longuyon, verso l'anno 1312.[1] La scelta degli eroi denota lo stretto rapporto col romanticismo cavalleresco: Ettore, Cesare, Alessandro — Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo — Arturo, Carlo Magno e Goffredo di Buglione. Eustachio Deschamps eredita l'idea dal suo maestro Guglielmo di Machaut, e dedica ad essa gran numero di poesie.[2] Probabilmente è stato lui a soddisfare il bisogno di simmetria così sviluppato nel tardo Medioevo, aggiungendo ai nove eroi (preux) nove eroine (preuscs). A tale scopo raccolse, da Giustino e da altri, alcune figure classiche, in parte abbastanza bizzarre, fra le quali Pentesilea, Tomiride, Semiramide, e ne alterò i nomi in maniera pietosa. Questo non impedì che l'idea avesse successo e così si ritrovano i «preux» e le «preuses» negli scritti posteriori, come in *Le Jouvencel.* Gli arazzi li rappresentano, e si inventano per loro dei blasoni; all'ingresso di Enrico VI d'Inghilterra a Parigi, nel 1431, tutto il gruppo dei diciotto lo précede.[3]

Quanto sia stata viva questa idea nel secolo decimoquinto e anche più tardi, lo prova il fatto che la si parodiava: Molinet si diverte a scrivere una poesia su nove «preux de gourmandise»,[1] e ancora Francesco I di quando in quando si vestiva «à l'antique», per rappresentare uno dei «preux».[2]

Deschamps ha sviluppato l'idea anche in altra maniera, oltre all'aggiunta dei riscontri femminili, Allacciò il culto delle antiche virtù eroiche col suo tempo; lo introdusse nella

sfera del nascente patriottismo militare francese, aggiungendo ai nove un decimo «preux», un contemporaneo e compaesano: Bertrando Du Guesclin.[3] Anche questa idea ebbe successo: Luigi d'Orléans fece mettere nella gran sala di Coucy la statua del valoroso connestabile come decimo «preux».[4] C'era la sua buona ragione perché l'Orléans si prendesse tanta cura della memoria di Du Guesclin; costui lo aveva tenuto a battesimo e gli aveva dato allora una spada in mano. Ci si aspetterebbe di vedere, come decima nella schiera femminile, Giovanna d'Arco, ed effettivamente è stato fatto il tentativo d'innalzarla a quel rango. Luigi di Laval, la cui nonna Giovanna aveva sposato in seconde nozze Du Guesclin, e il cui fratello era stato vicino alla Pulzella, incaricò il suo cappellano Sebastiano Mamerot di scrivere una storia dei nove eroi e delle nove eroine e di aggiungervi Du Guesclin e Giovanna d'Arco. Però, nell'opera rimasta manoscritta, mancano quei due nomi [5] e non c'è nessun indizio che l'idea, in quanto a Giovanna d'Arco, abbia avuto successo. Il culto nazionale e militare degli eroi, che si fa strada in Francia nel '400, si rivolge principalmente alla figura del valoroso e astuto guerriero brettone. Alcuni generali, che combatterono accanto o contro Giovanna, occupano un posto molto più grande e onorifico nella fantasia dei contemporanei che non la contadinella di Domrémy. Molti parlano di lei ancora senza commozione o venerazione, più come di una curiosità. Chastellain, che all'occasione sapeva benissimo sostituire i suoi sentimenti borgognoni con un patetico lealismo francese, compone un «mystère» sulla morte di Carlo VII, nel quale compaiono tutti i capitani che hanno combattuto al servizio del re contro gli Inglesi, formando per così dire una galleria di valorosi e dicono ognuno una strofa che esalta le loro imprese: Dunois, Giovanni di Bueil, Xaintrailles, La Hire ci sono e tutta una schiera di meno

noti.[1] Hanno un po' l'aria di una galleria di generali di Napoleone. Ma chi manca è la Pulzella.

I duchi di Borgogna serbavano, nel loro tesoro, un gran numero di romantiche reliquie di eroi: una spada di San Giorgio adorna del suo stemma, una spada che era appartenuta a «messire Bcrtran de Claiquin» (du Guesclin), un dente del cinghiale di Garin le Loherain, il salterio su cui San Luigi aveva studiato nella sua infanzia.[2] Come confluiscono qui le sfere della fantasia cavalleresca e di quella religiosa! Un altro passo e ci troviamo in presenza dell'avambraccio di Livio, solennemente accolto da Papa Leone X, come se fosse una reliquia.[3]

Il culto degli eroi nel basso Medioevo ha trovato la sua forma letteraria nella biografia del perfetto cavaliere. Talvolta si tratta di figure già leggendarie come quella di Gilles de Trazegnies. Ma le più importanti sono le biografie di contemporanei, come Boucicaut, Giacomo di Bueil, Giacomo di Lalaing.

Giovanni le Meingre, comunemente detto «Maréchal Boucicaut», aveva servito il suo paese in tempi calamitosi. Con Giovanni senza Paura era stato a Nicopoli nel 1396, quando l'esercito dei cavalieri francesi, partito spensieratamente per espellere il Turco dall'Europa, fu distrutto dal sultano Bajazed. Fatto nuovamente prigioniero ad Azincourt nel 1415, morì in prigionia sei anni dopo. Mentre ancora era vivo, un suo ammiratore narrò le sue gesta, basandosi su ottime informazioni e documenti,[1] non per dare una pagina di storia contemporanea, ma un'immagine dell'ideale cavaliere. La realtà di quella vita tanto movimentata sparisce dietro le belle apparenze dell'immagine eroica. La terribile catastrofe di Nicopoli ha colori sbiaditi nel *Livre des faicts*. Boucicaut è dipinto come il tipo del cavaliere sobrio, pio e, nello stesso tempo, cortese e dotato di educazione letteraria. Il disprezzo della ricchezza,

proprio del vero cavaliere, è espresso dal padre di Boucicaut, quando dice di non voler aumentare né diminuire il suo patrimonio: se i miei figli sono onesti e valorosi, avranno abbastanza, e se non valgono nulla, sarebbe un peccato lasciar tanta fortuna.[2] La pietà di Boucicaut ha carattere rigidamente puritano. Si. alza di buon'ora e rimane ben tre ore a pregare. Per quanto sia occupato, ascolta ogni giorno in ginocchio due messe. Il venerdì si veste di nero, le domeniche e i giorni festivi fa a piedi un pellegrinaggio o si fa leggere le vite dei santi, o le storie «des vaillans trespassez, soit Romains ou autres», oppure tiene pii conversari. È sobrio e semplice, parla poco e per lo più di Dio, dei Santi, della virtù o della cavalleria. Ha abituato tutti i suoi servitori alla devozione e alla decenza e li ha divezzati dal bestemmiare.[3] È seguace zelante del nobile e casto culto della dama, e fonda l'Ordine «de l'écu verd à la dame blanche» in difesa delle dame, ciò che gli procura le lodi di Christine de Pisan.[4] A Genova, dove venne nel 1401 per tenervi il comando in nome di Carlo VI, rispose un giorno cortesemente agli inchini di due signore che incontrava. «Monseigneur, — disse il suo scudiero — qui sont ces deux femmes à qui vous avez si grans révérences faictes?». «Huguenin, dit-il je ne sçay». Lors luy dist: «Monseigneur, elles sont filles communes». «Filles communes, dist-il, Huguenin, j'ayme trop mieulx faire reverences à dix filles communes, que avoir failly à une femme de bien».[1] La sua divisa «Ce que vous vouldrez» è intenzionalmente misteriosa, come conviene a una divisa. Intendeva dire che si arrendeva alla volontà della dama cui aveva giurato fede, o vi si deve vedere una rassegnazione generale di fronte alla vita, quale ci si aspetterebbe soltanto in tempi molto più recenti?

Tali sono i colori, di pietà e di austerità, di sobrietà e di fedeltà, coi quali si dipingeva la bella immagine del cavaliere

ideale. Che il vero Boucicaut non si sia sempre conformato al modello non recherà meraviglia. La violenza e l'avarizia, così comuni nella sua classe, non erano ignoti neppure a quella nobile figura.[2]

Il cavaliere modello vien visto però, qualche volta, in una luce ben diversa. *Le Jouvencel,* romanzo biografico su Giovanni di Bueil, fu scritto circa mezzo secolo dopo la vita di Boucicaut, e ciò spiega in parte la differenza di concezione. Giovanni di Bueil aveva combattuto da capitano sotto la bandiera di Giovanna d'Arco, e più tardi aveva preso parte alla rivolta della Praguerie e alla guerra del bene pubblico. Morì nel 1477. Caduto in disgrazia presso il re, aveva suggerito a tre dei suoi servitori, verso il 1465, un racconto della sua vita, intitolato *Le Jouvencel.*[3] Contrariamente alla vita di Boucicaut, nella quale la forma storica nasconde un fondo romantico, questo *Jouvencel* ha tratti realistici accanto a una forma poetica, almeno nella prima parte. Forse in conseguenza della pluralità degli autori, l'opera finisce per diluirsi in un romanticismo dolciastro. Travestita nei vani orpelli della vieta poesia pastorale, vi compare la spaventosa incursione delle bande francesi su territorio svizzero, nel 1444, la battaglia di San Giacomo sulla Birs, dove i contadini di Basilea trovarono le loro Termopili.

Contrasta fortemente con ciò la prima parte del *Jouvencel,* che presenta, della realtà guerresca di allora, una pittura di una sobrietà e di una veracità non raggiunte in altre descrizioni dell'epoca. Del resto, anche questi autori non fanno menzione di Giovanna d'Arco, nonostante che il loro padrone fosse stato suo fratello d'armi; si limitano a esaltare le gesta di lui. Però, come deve aver saputo raccontare il vecchio le sue imprese di guerra! Si preannuncia qui lo spirito della Francia militare, che creerà, più tardi, le figure del «mousquetaire», del «grognard» e del «poilu». L'intento

cavalleresco si tradisce soltanto nell'esordio, che sprona i giovani a imparare da questo scritto il mestiere delle armi e li ammonisce a guardarsi dall'orgoglio, dall'invidia e dall'avarizia. Tanto l'elemento della pietà quanto quello dell'amore, che trovammo nel Boucicaut, mancano nella prima parte di *Le jouvencel.* Qui incontriamo le miserie della guerra, le sue privazioni e noie, e l'intrepido coraggio che sopporta gli strapazzi e affronta i pericoli. Un castellano riunisce la sua guarnigione e numera appena quindici cavalli, magri e, i più, sferrati. Su ogni cavallo egli fa salire due uomini, ma anche di questi la maggior parte è orba d'un occhio o sciancata. Per poter migliorare l'abbigliamento del capitano si tenta di rubare la biancheria del nemico. Una vacca razziata viene cortesemente resa al capitano nemico, dietro sua preghiera. Nella descrizione di una scorreria notturna attraverso i campi, si sentono aleggiare l'aria notturna e il silenzio.[1] In *Le Jouvencel* si avverte il trapasso dal tipo del cavaliere a quello del militare nazionale: l'eroe del libro lascia andare i poveri prigionieri, a condizione che diventino buoni Francesi. Giunto ad alti onori, sente la nostalgia di quella vita di avventure e di libertà.

Un siffatto realistico tipo di cavaliere (che del resto, come si è detto, non si mantiene tale fino alla fine dell'opera) non poteva esser certamente prodotto dalla letteratura borgognona molto più arcaica, più solenne e più legata alle idee feudali, di quella francese. Accanto a *Le Jouvencel, Jacques de Lalaing* è un'anticaglia composta sul calco delle storie di più antichi cavalieri erranti, come Gillon de Trazegnies. Il libro che ci descrive le imprese di questo venerato eroe borgognone, parla più di giostre romantiche che di vera guerra.[1]

Mai forse, né prima né dopo, la psicologia del coraggio guerriero è stata espressa con tanta semplicità ed efficacia quanto nelle seguenti parole di *Le Jouvencel* [2]: «C'est joyeuse

chose que la guerre.... On s'entr'ayme tant à la guerre. Quant on voit sa querelle bonne et son sang bien combatre, la larme en vient à l'ueil. Il vient une doulceur au cueur de loyaulté et de pitié de veoir son amy, qui si vaillamment expose son corps pour faire et acomplir le commandement de nostre createur. Et puis on se dispose d'aller mourir ou vivre avec luy et pour amour ne l'abandonner point. En cela vient une délectation telle que, qui ne l'a essaiié, il n'est homme qui sceust dire quel bien c'est. Pensez-vous que homme qui face cela craingne la mort? Nennil; car il est tant reconforté, il est si ravi, qu' il ne scet où il est. Vraiment il n'a paour de rien».

Queste parole potrebbero essere dette da un soldato moderno come da un cavaliere del secolo XV. Non hanno nulla da fare coll'ideale cavalleresco come tale. Esprimono l'essenza emotiva del coraggio guerriero in se stesso: l'abbandono del gretto egoismo nell'eccitazione del pericolo, la profonda commozione dinanzi al valore del camerata, la gioia della fedeltà e del sacrificio. Questo mondo primitivo di sentimenti ascetici è la base su cui l'ideale cavalleresco si innalzò a nobile idea di perfezione virile, affine alla *kalokagathia* greca: una intensa aspirazione a una vita bella, l'energia animatrice di una serie di secoli... ed anche la maschera, dietro la quale si poté nascondere un mondo di avidità e di violenza.

V

IL SOGNO D'EROISMO E D'AMORE

Dove si obbedisce più strettamente all'ideale cavalleresco, si accentua il suo elemento ascetico. Nella sua prima fioritura, negli Ordini militari-religiosi dell'età delle crociate, esso si associava spontaneamente, anzi necessariamente, all'ideale monastico. A misura che la realtà smentiva, crudamente, l'ideale, questo si ritirava nelle sfere della fantasia, per conservarvi i lineamenti di una pura ascesi, che di rado erano visibili in mezzo alle realtà della vita sociale. Il cavaliere errante, simile al Templare, è povero e libero da legami terreni. Questo ideale del nobile e povero guerriero, dice Guglielmo James, domina ancora oggi, «se non in pratica, almeno sentimentalmente la concezione militare e aristocratica della vita. Noi esaltiamo nel soldato l'uomo che è libero da qualsiasi vincolo. Non avendo altro che la sola vita, è disposto a metterla a repentaglio in ogni momento, se la sua causa lo richiede: egli è il rappresentante della libertà assoluta che segue una linea ideale».[1]

I vincoli tra l'ideale cavalleresco e altri elementi della coscienza religiosa, la compassione, la giustizia, la fedeltà, non sono dunque affatto fittizi o superficiali. Tuttavia non sono essi che fanno della cavalleria la forma di vita bella per eccellenza. E nemmeno l'essere radicata direttamente nel coraggio virile l'avrebbe potuta innalzare a quel livello, se l'amore non fosse stato la fiamma, che recò a quel complesso di sentimenti e di idee il calore della vita.

Il profondo tratto ascetico, l'animoso spirito di sacrificio, che sono propri dell'ideale cavalieresco, sono strettamente congiunti col fondo erotico di questo atteggiamento della

vita, e forse non sono che il trasferimento su terreno etico di un desiderio insoddisfatto. Non soltanto la letteratura e le arti plastiche conferiscono forma e stile al desiderio d'amore. Il bisogno di dare all'amore un nobile stile e una nobile forma trova un vasto campo per manifestarsi nelle conversazioni cortesi, nei giuochi di società, negli scherzi e nello sport. Anche su questo terreno l'amore continuamente si sublima e si fa romantico: in ciò la vita imita la letteratura, ma alla fine questa deve imparare tutto dalla vita. La concezione cavalleresca dell'amore è nata, in fondo, non nella letteratura, ma nella vita. Il motivo del cavaliere e della sua amata c'era già nei rapporti della vita reale.

Il cavaliere e la dama, l'eroe per amore, questo è il motivo romantico, primitivo e invariabile, che riappare sempre e deve sempre riapparire. È la trasmutazione più immediata della passione sensuale in una abnegazione etica o quasi-etica. Essa scaturisce direttamente dal bisogno di mostrare il proprio coraggio alla donna amata, di esporsi a pericoli e di mostrare la propria forza, di soffrire e sanguinare: un impulso che ogni adolescente conosce. La manifestazione e l'esaudimento del desiderio, che sembrano impossibili, vengono sostituiti dall'azione eroica compiuta per amore. Con ciò la morte si presenta subito come l'alternativa dell'esaudimento, e il soddisfacimento è, per dir così, garantito nelle due direzioni.

Ma il sogno dell'azione eroica per amore, che ora gonfia e inebria il cuore, cresce e prospera come una pianta rigogliosa. Presto, il primo semplice tema si è esaurito, e lo spirito anela a presentarlo in modo nuovo e diverso. E la passione stessa impone colori più forti al sogno di sofferenza e di abnegazione: il gesto eroico dev'essere la liberazione o il salvamento della dama da un pericolo imminente. Con ciò uno stimolo nuovo e più forte è aggiunto al motivo originale. Prima è il soggetto stesso che vuol soffrire per la

donna; ma subito nasce il desiderio di salvare la donna amata dalle pene. Che l'idea del salvamento sia sempre da ricondurre a quello della difesa della verginità, cioè dell'eliminazione del rivale e della conservazione della donna pel salvatore? In ogni caso si ha qui il più alto motivo erotico della cavalleria: il giovane eroe, che libera la vergine. Anche se il nemico è a volte un innocente dragone, l'elemento sensuale vi è sempre presente. Con quale ingenua sincerità esso compare ad esempio nel noto quadro di Burne Jones. Proprio attraverso la castità della rappresentazione la figura moderna della fanciulla tradisce l'originaria ispirazione sensuale.

La liberazione della vergine è il più primordiale e sempre fresco motivo romantico. È strano come la vecchia mitologia comparata vi scorgesse la riproduzione d'un fenomeno naturale, mentre l'idea è così immediata, da poter esser quotidianamente sperimentata da ognuno di noi! Può succedere che la letteratura schivi il tema per qualche 'tempo, quando è stato ripetuto a sazietà, ma esso ricompare sempre in nuove forme, come per esempio nel romanticismo cinematografico del «cowboy». E, fuori della letteratura, nella sfera individuale dell'amore, indubbiamente il motivo conserva sempre la stessa intensità.

È difficile stabilire se si manifesti, nella immagine dell'eroeamante, la concezione maschile dell'amore e fin dove intervenga quella femminile. L'immagine di colui che soffre e lotta per amore è l'aspetto sotto cui il maschio vuoi vedere se stesso, o è piuttosto la donna che vuole ch' egli si mostri in quel modo? Più probabile è il primo caso. In generale nella rappresentazione dell'amore, come forma letteraria, si esprime quasi esclusivamente la concezione maschile, almeno fino ai tempi più recenti. L'idea che la donna si fa dell'amore, rimane sempre velata e nascosta; è un segreto delicato e profondo, che non ha bisogno di essere

sollevato nella sfera dell'eroico. Il suo carattere di dedizione e il vincolo infrangibile della maternità innalzano l'amore della donna sopra il piano dell'erotismo egoistico, senza che ci sia bisogno delle fantasie di eroismo e d'abnegazione. Non è soltanto perché la letteratura è opera maschile, che in essa manca in gran parte l'espressione dell'amore femminile, ma perché, per la donna, nell'amore l'elemento letterario è molto meno indispensabile.

La figura del nobile salvatore che deve patire per l'amata, è primariamente una rappresentazione del maschio, che vuoi vedere se stesso sotto quell' aspetto. L'entrar in iscena incognito per esser riconosciuto solo dopo compiuta l'azione liberatrice, accresce la tensione del suo sogno; ma in questo rimaner incognito dell'eroe affiora certamente anche un motivo romantico che proviene dalla concezione femminile dell'amore. Nell'immagine del guerriero a cavallo, come apoteosi della forza e del coraggio virili, confluiscono il bisogno della donna di adorare la forza e quello dell'uomo di manifestare il suo orgoglio fisico.

La società medioevale ha coltivato questi motivi romantici primitivi con fanciullesca insaziabilità. Mentre nelle forme letterarie superiori l'espressione del ,desiderio amoroso si è fatta più eterea e riservata, oppure più spirituale e suggestiva, il romanzo cavalleresco si rinnova sempre e, rielaborando all'infinito la peripezia romantica, conserva un fascino che a noi riesce quasi incomprensibile. Noi immaginiamo che quell'epoca dovesse essersi da tempo sottratta alle fantasie infantili, e chiamiamo il *Méliador* di Froissart e il *Perceforest*, tardivi romanzi d'avventure, degli anacronismi. Ma non lo sono, come non lo è il romanzo a sensazione d'oggigiorno: tutto ciò non è letteratura pura, ma, per dir così, arte applicata. È il bisogno di modelli per la fantasia erotica che, sempre di nuovo, tiene viva e rinnova questa letteratura. Nel bel mezzo del Rinascimento li

vediamo riapparire nei romanzi di Amadigi. Se, ancora nella seconda metà del sedicesimo secolo, De la Noue ci assicura che i romanzi d'Amadigi provocavano un «esprit de vertige» nella sua generazione, la quale tuttavia era stata temprata dal Rinascimento e dall'Umanesimo, quanta non dev'essere stata la ricettività romantica della generazione, ancora del tutto grezza, attorno al 1400!

I rapimenti del sentimentalismo amoroso non si dovevano offrire soltanto alla lettura, ma anche presentare negli spettacoli. Vi sono due forme di questi spettacoli: il dramma e lo sport. Nel Medioevo, quest'ultima forma è di gran lunga la più frequente. Il dramma era ancora in gran parte dedicato ad argomenti di carattere sacro; solo eccezionalmente esso trattava la peripezia sentimentale. Invece lo sport medioevale, e in primo luogo la giostra o torneo, era altamente drammatico e aveva, in più, una forte impronta d'erotismo. In qualunque tempo lo sport ha un siffatto elemento drammatico e erotico: in una gara di calcio o in una regata di oggi rivivono i valori sentimentale del torneo medioevale molto più di quanto forse non immaginino gli atleti e gli spettatori stessi. Ma, mentre lo sport moderno è ritornato a una semplicità e bellezza naturali e quasi elleniche, la giostra medioevale, o per lo meno quella del tardo Medioevo, fu uno sport sovraccarico di ornamenti, pesantemente drappeggiato, in cui l'elemento drammatico e romantico era intenzionalmente sviluppato così da adempiere la funzione stessa del dramma.

Il basso Medioevo è uno di quei periodi terminali in cui la vita sociale delle classi superiori è diventata quasi del tutto un giuoco di società. La realtà è violenta, dura e crudele; la si riporta al bel sogno dell'ideale cavalleresco e su questo poi si crea il giuoco della vita. Si recita recando la maschera di Lancellotto; è un enorme inganno cosciente, che si può sopportare nella sua palese insincerità solo in quanto un

lieve scherno smentisce la menzogna. In tutta la società cavalleresca del '400 domina un labile equilibrio fra la serietà sentimentale e il lieve scherno. Tutti quei concetti cavallereschi di onore, fedeltà, amore, vengono trattati con perfetta serietà, senonché di tanto in tanto il fiero aspetto si spiana un istante in una risata. In Italia questo stato d'animo è trapassato nella parodia consapevole: nel *Morgante* del Pulci e *nell'Orlando innamorato* del Boiardo. Ma anche lì il sentimento romantico-cavalleresco riprende talora il sopravvento; nell'Ariosto all'aperta beffa si è sostituito quel mirabile superamento tanto dello scherzo che della serietà, nel quale la fantasia cavalleresca ha trovato la sua espressione più classica.

Chi avrebbe potuto dubitare della serietà dell'ideale cavalleresco della società francese intorno al 1400? Nel nobile Boucicaut, il tipo letterario del perfetto cavaliere, il fondo romantico dell'ideale cavalleresco è ancora forte quanto mai. L'amore, egli dice, più d'ogni altra cosa fa nascere nei giovani cuori il desiderio delle nobili imprese cavalleresche. Egli stesso serve la sua dama nelle vecchie forme cortesi: «Toutes servoit, toutes honnoroit pour l'amour d'une. Son parler estoit gracieux, courtois et craintif devant sa dame».[1]

Fra l'atteggiamento letterario di un uomo come il Boucicaut e la cruda realtà della sua carriera, c'è un contrasto per noi quasi inconcepibile. Egli fu continuamente in mezzo alla più aspra politica del suo tempo, come figura di primo piano. Nel 1388 fece il suo primo viaggio politico in Oriente, durante il quale ingannava il tempo componendo — assieme a due o tre dei fratelli d'arme, Filippo d'Artois, il siniscalco di costui e un certo Cresecque — una difesa poetica del nobile e fedele amore, quale conviene al perfetto cavaliere: *Le livre des cents ballades.*[2] E sta bene. Ma sette anni più tardi, dopo aver partecipato come mentore del

giovane conte di Nevers (più tardi Giovanni senza Paura) alla pazzesca avventura contro il sultano Bajazed, dopo avere assistito alla spaventosa catastrofe di Nicopoli, dove i suoi tre compagni perdettero la vita e dove fu scannato, davanti ai suoi occhi, il fiore della gioventù francese fatto prigioniero, non si dovrebbe credere che a questo uomo di guerra fosse passata la voglia del giuoco cortese e delle follie cavalleresche? Avrebbe dovuto imparare, così sembra a noi, a non guardare il mondo attraverso tale vetro colorato. Nient'affatto: il suo spirito continua a consacrarsi al culto della cavalleria all' antica, come ne testimonia l'Ordine «de la dame blanche A l'escu verd» da lui fondato in difesa delle donne oppresse, con cui interviene nel bel passatempo della disputa letteraria fra l' ideale severo e quello frivolo dell'amore, disputa che dal 1400 appassionò i circoli di corte francesi.

Tutta questa esibizione di nobile amore nella letteratura e nella vita di società, ci appare spesso intollerabilmente fatua e ridicola. È il destino di qualsiasi forma romantica, d'esser logorata come strumento della passione. Nei versi pieni d'artificio, nelle descrizioni dei fastosi tornei la passione non risuona più: vive ancora soltanto nella voce dei singoli veri poeti. Quale importanza abbia però avuto tutto ciò come ornamento della vita e come espressione del sentimento, anche se era di nessun valore letterario ed artistico, lo si può calcolare se si torna a collocarvi la passione viva. A che ci serve, nel leggere le poesie d'amore e le descrizioni delle giostre, la conoscenza esatta dei particolari storici, se non sappiamo rievocare gli occhi, chiari o scuri, sotto l'arco dei sopraccigli e le strette fronti, tornate in polvere già da secoli, e che una volta furono più importanti di tutta la letteratura che è loro sopravvissuta come un mucchio di macerie?

. Oggi soltanto uno sprazzo di luce casuale ci fa scorgere chiaramente l'importanza passionale che .avevano quelle

forme sociali. Nel poema *Le voeu du Héron,* Giovanni di Beaumont, esortato a pronunziare il voto di battaglia del cavaliere, parla così:

> Quant sommes ès tavernes, de ces fors vins buvant,
> Et ces dames delès qui nous vent regardant,
> A ces gorges polies, ces coliés tirant,
> Chil oeil vair resplendissent de biauté souriant,
> Nature nous sement d'avoir cœur désirant,
> .... Adone conquerons-nous Yau.nont et Agoulant [1]
> Et li autre conquierrent Olivier et Rollant.
> Mais, quant sommes as camps sus nos destriers courans,
> Nos escus à no col et nos lansses bais(s)ans,
> Et le froidure grande nous va tout engelant,
> Li membres nous effondrent, et derrière et devant,
> Et nos ennemis sont envers nous approchant,
> Adonc vorrièmes estre en un chélier si grant
> Que jamais ne fussions veu tant ne quant.[2]

«Helas», scrive dal campo di Carlo il Temerario, davanti a Neuss, Filippo di Croy, «où sont dames pour nous entretenir, pour nous amonester de bien faire, ne pour nous enchargier emprinses, devises, volets ne guimpes».[1]

L'elemento erotico del torneo cavalleresco appare chiaramente nell'uso di portare il velo o un pezzo di vestiario della donna amata, al quale aderiva il profumo dei suoi capelli e del suo corpo. Nell'eccitazione provocata dal combattimento le donne regalano i loro ornamenti l'uno dopo l'altro; alla fine del torneo, restano a capo scoperto e senza maniche.[2] Questa situazione è diventata un motivo attraente in una novella rimata della seconda metà del '200,

detta: *Dei tre cavalieri e della camicia.*[3] Una dama ha un marito pieno di nobile mitezza, ma poco disposto a combattere. Essa manda la sua camicia ai tre cavalieri che la servono d'amore, perché la portino, in guisa di cotta d'arme e senza corazza alcuna, salvo l'elmo e le gambiere, nel torneo che suo marito sta per indire. I due primi cavalieri hanno paura e rifiutano. Il terzo, che è povero, prende la camicia e, durante la notte, la bacia con passione. Nel torneo si fa avanti indossando la camicia senza corazza; è gravemente ferito e la camicia è lacerata e macchiata del suo sangue. Il suo valore straordinario sorprende e vien premiato; e la dama gli fa dono del suo cuore. Ora l'amante esige la sua ricompensa e le rimanda la camicia insanguinata, affinché la porti tale quale sopra la sua veste al banchetto con cui il torneo si chiude. Essa bacia teneramente la camicia e se la mette. I più dei presenti la biasimano, il marito è perplesso e il narratore domanda: chi dei due amanti ha fatto il maggiore sacrificio per l'altro?

L'atmosfera di passione, in cui soltanto aveva il suo significato il torneo, spiega pure la decisione con cui la Chiesa da tempo ne combatteva l'usanza. Che le giostre fossero effettivamente occasione di sensazionali scandalosi adulteri, testimonia il «Monaco di Saint Denis» per l'anno 1389, e, sulla sua autorità, Jean Juvenal des Ursins.[1] II diritto canonico aveva proibito i tornei da un pezzo; istituiti da principio per l'esercizio del combattimento, così vi era detto, essi erano diventati intollerabili a causa degli abusi.[2] I moralisti li biasimavano.[3] Dove si legge, chiede pedantescamente il Petrarca, che Cicerone e Scipione abbiano tenuto dei tornei? E il borghese si stringe nelle spalle: «prindrent par ne scay quelle folle entreprinse champ de bataille» dice il «Borghese di Parigi» [4] a proposito d'un celebre torneo.

Il mondo dei nobili, invece, dà a tutto ciò che è torneo e

gara cavalleresca un'importanza quale non vien attribuita neppure allo sport moderno. Era uso antichissimo di collocare un monumento commemorativo nel luogo dove era avvenuto un celebre duello. Adamo di Brema ne conosce uno sul confine tra lo Holstein e la Vagria, dove un guerriero tedesco aveva ucciso il campione dei Vendi.[5] Il secolo decimoquinto erigeva ancora siffatti monumenti. Vicino a Saint Omer «la Croix Pélerine» ricordava il duello tra Hautbourdin, il bastardo di Saint Poi, e un cavaliere spagnuolo durante il famoso «Pas d'armes de la Pélerine». Mezzo secolo dopo Baiardo andò ancora in pellegrinaggio a quella croce, prima di recarsi a un torneo.[6] Le decorazioni e i costumi che avevano servito al «Pas d'armes de la Fontaine des Pleurs» furono, dopo le feste, solennemente consacrati a Notre-Dame di Boulogne e appesi nella chiesa.[7]

Come abbiamo accennato, questo sport medievale si distingue da quello greco e dall'atletica moderna pel fatto che è assai meno naturale: ad aumentare la tensione del combattimento contribuivano gli stimoli dell'orgoglio e dell'onore aristocratico, dell'erotismo romantico e dello sfarzo. Esso è sovraccarico di ornamenti e di lusso, pieno di variopinta fantasia. Oltre che giuoco ed esercizio fisico, è anche letteratura messa in pratica. I desideri e i sogni poetici cercano nella vita stessa una manifestazione drammatica e una soddisfazione teatrale. La vita vera non era abbastanza bella, anzi era dura, crudele e falsa, la carriera militare e la vita di corte poco pesto lasciavano ai sentimenti di amore eroico, ma l'anima ne era piena e li voleva provare, e perciò si creava una vita più bella nel giuoco prezioso. Il vero coraggio certamente non ha minore importanza nel torneo cavalleresco che nel *pentathlon*. Era proprio il carattere specificamente erotico, quello che richiedeva la violenza fino al sangue. Nei suoi motivi, il torneo è affine più di tutto alle contese dell'antica epopea indiana; anche nel *Mahâbhârata* il

pensiero centrale è la lotta per la donna.

La fantasia, con cui si camuffava la gara, era la stessa dei romanzi della Tavola Rotonda, cioè, .in fondo, l'immaginazione infantile della fiaba: delle avventure di sogno, con le loro dimensioni alterate, con i giganti e nani, intrecciate col sentimentalismo dell'amore cortese.

Per organizzare un «pas d'armes» nel sec. XV, si finge un'avventura romantica e su questa base si architetta con arte la giostra. Al centro sta uno scenario romanzesco col nome corrispondente: «la fontaine des pleurs» o «l'arbre Charlemagne» ; la sorgente è costruita a bella posta.[1] Durante un anno intero, il primo giorno di ogni mese, un cavaliere, di cui s'ignora il nome, pianterà davanti alla fonte una tenda, nella quale è seduta una dama (non è che un'effigie), che tiene un unicorno con tre scudi. Ogni cavaliere che tocca uno degli scudi o lo fa toccare dal suo scudiere, s'impegna a un determinato duello, le cui condizioni sono descritte con tutti i particolari nei cosiddetti «chapitres», che sono insieme bando e regolamento del torneo.[2] Gli scudi vanno toccati da cavallo; i cavalieri trovano sempre dei cavalli pronti a tale scopo.

Oppure: *nell'Emprise du dragon,* quattro cavalieri si fermano a un crocevia; nessuna dama può passare per quel crocevia senza avere con sé un cavaliere che rompa per lei due lance; altrimenti deve lasciare un pegno.[1] Il giuoco dei pegni dei nostri bambini è di fatto una derivazione di quell'antico combattimento cortese, come appare con tutta evidenza da un articolo dei *Chapitres* de la *Fontaine des pleurs,* che dice: chi vien buttato a terra durante il duello, deve portare per tutto l'anno un braccialetto d'oro munito d'una serratura, finché troverà la dama che ne possiede la chiavetta, e che lo può liberare a patto che egli si metta al suo servizio. Altre volte si tratta d'un gigante che un nano fa prigioniero, con un albero d'oro e una «dame de l'isle elée»,

o di un «noble chevalier esclave et serviteur à la belle géande à la bionde perruque, la plus grande du monde.[2] Il cavaliere è sempre sconosciuto e si chiama «le blanc chevalier», «le chevalier mesconnu», «le chevalier à la pélerine» o si presenta addirittura come l'eroe d'un romanzo, e si chiama «il cavaliere del cigno», oppure porta il blasone di Lancellotto, di Tristano o di Palamede.[3]

Per lo più il caso è circondato da un alone di melanconia: la. *Fontaine des pleurs* la suggerisce già col suo nome; gli scudi sono bianchi, violetti, o neri e disseminati di lacrime bianche; chi li tocca, lo fa per pietà della «Dame de pleurs». Nell'*Emprise du dragon* il re Renato si presenta in veste nera da lutto — e non a torto! — perché proprio allora aveva dovuto prender commiato dalla figlia Margherita, diventata regina d'Inghilterra. Il cavallo è nero e porta una gualdrappa. da lutto, la lancia è nera, lo scudo è nero con lacrime d'argento. Anche nell'*Arbre' Charlemagne* gli scudi sono neri e viola con lacrime nere o d'oro.[4] Non sempre, però il colore è così tetro: un'altra volta re Renato, amico insaziabile della bellezza, tiene la «Joyeuse garde» presso Saumur. Per quaranta giorni celebra feste nel castello di legno «de la joyeuse garde» colla consorte e la figlia e con Giovanna di Laval, che doveva poi diventare sua seconda moglie. È per lei che segretamente è stata preparata la festa. Il castello è-stato costruito, dipinto e tappezzato per l'occasione; tutto è in rosso e bianco. Al suo «pas d'armes de la bergère» tutto è disposto in stile pastorale, e i cavalieri e le dame sono travestiti da pastori e pastorelle col bastone e colla piva, tutti in grigio ornato d'oro e d'argento.[1]

VI

ORDINI E VOTI CAVALLERESCHI

Il grande giuoco della vita bella, come sogno di nobile coraggio e fedeltà, non aveva a sua disposizione soltanto la forma del combattimento cavalleresco. Aveva una seconda forma, parimenti importante: gli Ordini cavallereschi. Anche se non è facile dimostrare il rapporto immediato, tuttavia non può esser dubbio per chiunque abbia qualche familiarità con gli usi dei popoli primitivi, che tanto gli Ordini cavallereschi quanto i tornei e la consacrazione a cavaliere risalgono con le loro radici fino ai riti della lontana preistoria. La «collata» è un 'rito della pubertà, che ha acquistato significato etico e sociale: è la consegna delle armi al giovane guerriero. Il torneo come tale è antichissimo ed aveva, una volta, un senso religioso. L'Ordine cavalleresco non può essere disgiunto dalle «fratrie» dei popoli primitivi.

Qui non possiamo far altro che presupporre tale nesso come una tesi non provata; non si tratta, per noi, di documentare un'ipotesi etnologica, bensì di illustrare il patrimonio d'idee, della cavalleria al momento del suo massimo sviluppo; e chi vorrà negare che in quel patrimonio sia ancora superstite qualcosa degli elementi primitivi?

È ben vero che l'elemento cristiano predomina in quella concezione, a tal punto che anche una spiegazione basata su motivi esclusivamente ecclesiastici e politici, strettamente medioevali, potrebbe riuscire convincente, se, per l'appunto, non si sapesse che vi sono paralleli primitivi, universalmente diffusi. I primi Ordini cavallereschi, cioè i tre grandi Ordini di terra Santa e i tre Ordini spagnuoli, erano nati, come

genuina incarnazione dello spirito medioevale, dall'unione degli ideali cavallereschi e monastici, in un'epoca in cui la lotta contro l'Islam era una realtà meravigliosa. Si erano sviluppati come grandi istituzioni politiche ed economiche, immani complessi patrimoniali, e potenze finanziarie. La loro utilità politica aveva fatto passare in seconda linea tanto il loro carattere ecclesiastico quanto l'elemento cavalleresco, e in seguito la loro saturazione economica distrusse a sua volta la loro influenza politica. Finché i Templari e i Giovanniti fiorirono e operarono nella Terra Santa stessa, la cavalleria adempì ad una effettiva funzione politica e gli Ordini cavallereschi furono, per così dire, organizzazioni di classe di grande importanza.

Nei secoli quattordicesimo e quindicesimo la cavalleria non era più che una forma di vita superiore, e in tal modo era ricomparso negli Ordini più recenti l'elemento del nobile giuoco, che era alla base della loro costituzione. Non che fossero diventati tutti un giuoco; idealmente erano ancora sempre animati da alte aspirazioni etiche e politiche.

Ma si tratta di illusione e sogno, di vani propositi. Quel curioso idealista che fu Filippo di Mézières credeva di poter rimediare ai mali del tempo creando un nuovo Ordine cavalleresco, che chiamò Ordre de la passion,[1] in cui voleva accogliere tutte le classi (del resto anche i grandi Ordini cavallereschi delle crociate si erano valsi della collaborazione di non nobili). Egli prescrive che la nobiltà fornisca il gran maestro e i cavalieri, il clero fornisca il patriarca e i suoi suffraganei, mentre i borghesi saranno i fratelli, e i contadini e artigiani i serventi. Così l'Ordine rappresenterà una forte saldatura delle classi, ai grandi fini della lotta contro i Turchi. Si devono fare quattro voti. Due sono gli antichi voti della povertà e dell'ubbidienza. Ma in luogo del celibato assoluto Filippo di Mézières pone la castità coniugale; egli voleva consentire il matrimonio per il

motivo pratico che il clima orientale lo richiedeva, e affinché l'Ordine attirasse più gente. Il quarto voto, ignoto agli Ordini precedenti, è quello della *summa perfectio,* la suprema perfezione morale dell'individuo. Così convergevano nei precetti di un Ordine cavalleresco tutti quanti gli ideali, dal progetto politico fino all'anelito della redenzione.

Nella parola «Ordre» era racchiusa confusamente una quantità di significati, dalla santità più elevata fino alla più semplice solidarietà di gruppo. Significava tanto ceto sociale quanto consacrazione sacerdotale, Ordine monastico e Ordine cavalleresco. Che al termine «ordre» nel significato di Ordine cavalleresco fosse rimasto ancora qualche valore ecclesiastico, risulta dal fatto che si adopera a anche la parola «Religion», che avrebbe dovuto, come si potrebbe credere, esser riservata agli Ordini monastici. Chastellain chiama il Toson d'oro «une religion», e ne parla sempre con grande rispetto come di un mistero sacro.[1] Oliviero de la Marche parla di un Portoghese che è «chevalier de la religion de Avys».[2] E non soltanto il reverenziale ossequio di quel pomposo Polonio che è Chastellain testimonia del carattere religioso del Toson d'oro: in tutto il rituale dell'Ordine l'andare in chiesa e alla messa tiene un posto preminente; i cavalieri siedono in stalli da canonici e la cerimonia funebre per i membri defunti vien tenuta nel più severo stile ecclesiastico.

Non è da maravigliarsi, dunque, che l'appartenenza a un Ordine cavalleresco fosse sentita come un forte e sacro legame. I cavalieri dell'Ordine della Stella di re Giovanni II sono obbligati a dimettersi, se possibile, da altri Ordini dei quali eventualmente facessero parte.[3] Il duca di Bedford insiste per conferire l'Ordine della Giarrettiera al giovane Filippo di Borgogna per legarlo più strettamente all'Inghilterra, ma il Borgognone *osserva* che sarebbe allora legato per sempre al re inglese e declina con garbo l'onore.[4]E

quando, più tardi, Carlo il Temerario accetta l'Ordine e anzi lo porta, Luigi XI considera tale fatto come un'infrazione al patto di Péronne, che vietava al duca di unirsi in lega coll'Inghilterra senza il consenso del re di Francia.[1] La consuetudine inglese di non accettare decorazioni estere dev' essere un avanzo tradizionale della credenza che l'Ordine impegni alla fedeltà verso il principe che lo conferisce.

Nonostante tale sacro alone, si deve aver avuto, nei circoli principeschi del secolo decimoquarto e del decimoquinto, la sensazione che tutte quelle belle forme dei nuovi Ordini cavallereschi erano considerate da molti come un futile passatempo. A che pro altrimenti le esplicite e ripetute assicurazioni che tutto ciò si faceva per scopi alti e importanti? Filippo di Borgogna, il nobile duca, ha creato il suo Toson d'oro, dice il rimatore Michault Taillevent :

> Non point pour jeu ne pour esbatement
> Mais à la fin que soit attribuée
> Loenge à Dieu trestout premierement
> Et aux bons gloire et haulte renommée.[2]

Anche Guglielmo Fillastre promette, nell'esordio del suo libro sul Toson d'oro, di spiegare il significato di esso, affinché si capisca che l'Ordine non è né vanità né cosa di poco conto. Vostro padre, dice rivolgendosi a Carlo il Temerario, «n'a pas, comme dit est, en vain instituée ycelle ordre».[3]

Era necessario accentuarne gli alti intendimenti, se si voleva che il Toson d'oro occupasse il primo posto, come voleva l'orgoglio di Filippo. Perché la creazione di Ordini cavallereschi era diventata, dalla metà del '300 in poi, una vera moda. Ogni principe deve avere il suo Ordine, e persino grandi famiglie nobili non vogliono essere da meno. C'è Boucicaut col suo Ordine «de la Dame bianche à l'escu verd», in difesa dell'amore cortese e delle donne oppresse.

C'è il re Giovanni coi suoi «Chevaliers Nostre Dame de la Noble Maison» (I35I), di solito chiamati, dalle loro insegne, Cavalieri dell'Ordine della Stella. Nella Nobile Casa di Saint Ouen, vicino a Saint Denis, essi avevano una «table d'oneur», alla quale dovevano sedersi, nelle grandi occasioni, i tre più valorosi principi, i tre più valorosi alfieri e i tre più valorosi cavalieri. C'è Pietro di Lusignano coll'Ordine della Spada, che esigeva dai suoi membri una vita pura, e conferiva loro il significativo simbolo d'una catena d'oro, in cui ogni anello aveva la forma di un S, che doveva significare «Silence». Amedeo di Savoia fondò l'Ordine della SS. Annunziata, Luigi di Borbone lo Scudo d'oro e il Cardo, Enguerrando di Coucy, che aveva sperato una corona imperiale, la Corona Capovolta, Luigi d'Orléans l'Ordine del Porco-spino, i duchi bavaresi di Olanda-Horinaut avevano il loro Ordine di Sant'Antonio, con la croce in forma di T e la campanella che in alcuni ritratti serve da termine di riferimento per la storia dell'arte.[1]

In alcuni casi gli Ordini erano fondati per celebrare un avvenimento importante, come accadde per il ritorno di Luigi di Borbone dalla prigionia inglese; altre volte c'era un sottinteso politico, come il Porco-spino dell'Orléans che volgeva i suoi aculei contro la Borgogna; talvolta predominava fortemente il carattere religioso, che era sempre tenuto presente, come quando si fondò un Ordine di San Giorgio nella Franca Contea, al ritorno di Filiberto di Miolans dall'Oriente con reliquie di quel Santo; talvolta l'Ordine non è molto di più di una semplice confraternita di mutuo soccorso, come l'Ordine del Veltro che i nobili del ducato di Bar fondarono nel 1416.

La ragione per cui il Toson d'oro sovrastò tutti gli altri Ordini, fu evidentemente la ricchezza della Casa di Borgogna. Vi contribuirono forse anche lo sfarzo speciale di cui l'Ordine si circondava e la scelta felice del simbolo. Da

principio si era pensato soltanto al Tosone della Colchide. Tutti conoscevano la storia di Giasone; Froissart la fa narrare da un pastore, in una «Pastorella».[1] Senonché, come eroe, Giasone era sospetto; aveva tradito la fede, e questo tema si prestava a poco gradevoli allusioni alla politica dei Borgognoni, verso la Francia. Alain Chartier cantava:

A Dieu et aux gens detestables
Est menterie et trahison,
Pour ce n'est point mis à la table
Des preux l'image de Jason,
Qui pour emporter la toison
De Colcos se veult parjurer.
Larrecin ne se peult celer.[2]

Ma Giovanni Germain, il dotto vescovo di Châlons e cancelliere dell'Ordine, attirò l'attenzione di Filippo sul tosone che Gedeone aveva steso per raccogliere la. rugiada del ciclo.[3] L'idea era oltremodo felice, perché il tosone di Gedeone rappresentava uno dei simboli più efficaci della fecondazione del seno della Vergine. Così al pagano si sostituì l'eroe biblico come patrono del Toson d'oro, e Giacomo du Clercq poté perfino asserire che Filippo a bella posta non aveva scelto Giasone, perché questi aveva rotto la fede.[4] Un panegirista di Carlo il Temerario chiama l'Ordine «Gedeonis signa»,[5] ma altri e fra essi il cronista Theodoricus Pauli continuano a parlare di «Vellus Jasonis». Il vescovo Guglielmo Fillastre, successore di Giovanni Germain come cancelliere dell'Ordine, superò il suo predecessore e scoprì nella Sacra Scrittura altri quattro tosoni: quello di Giacobbe, quello di Mesa, re di Moab, quello di Giobbe, e quello di Davide.[6]

Ciascuno di essi rappresentava, secondo lui, una virtù, ed a ciascuno si proponeva di dedicare un libro. Certo, la cosa sapeva di esagerazione; Fillastre faceva persino figurare le «pecore maculate» di Giacobbe come simboli della *justitia* [1]:

aveva semplicemente preso tutti i passi della Vulgata ove si trova la parola «vellus» prova notevole della pieghevolezza dell'allegoria. Pare che l'idea del vescovo non abbia avuto successo durevole.

Le cerimonie del Toson d'Oro sono state spesso descritte; menzionarle qui significherebbe aggiungere nuova materia a quanto si è detto sulla pompa della vita di corte.

Ma tra gli usi dell'Ordine ve n'è uno che merita di essere rilevato, perché tradisce con evidenza il carattere di un primitivo giuoco sacro. Oltre i cavalieri, l'Ordine ha i suoi ufficiali: il cancelliere, il tesoriere, l'attuario, e poi il re d'armi col suo stato maggiore di araldi e di «poursuivants». Questi ultimi, incaricati più specialmente del servizio dei tornei, portano nomi simbolici. Il re d'armi stesso si chiama Toison d'or, per esempio Giovanni Lefèvre de Saint Remy, e ancora nel 1565 Nicoló di Hames, il capo calvinista della bassa nobiltà dei Paesi Bassi, allorché prende parte, indossando la veste dell'Ordine, alle dimostrazioni contro il governo a Bruxelles, si chiama così. Gli araldi portano nomi di paesi: Charolais, Zèlande. Il primo dei «poursuivants» è chiamato Fusil, in ricordo della pietra focaia della catena dell'Ordine, emblema di Filippo il Buono. I nomi degli altri hanno un certo tono romantico, come Montreal; spesso sono nomi di virtù, «Persévérance», oppure sono tolti dalle allegorie del *Roman de la rose* , come Umile Richiesta, Dolce Pensiero, Leale Sollecitazione. L'Inghilterra d'oggi ha ancora i suoi re d'armi, Garter, Norroy, un «pursuivant» Dragone Rosso, e la Scozia il suo re d'armi Leone, il «pursuivant» Unicorno, ecc. Alle grandi feste tali «poursuivants» sono solennemente aspersi di vino e battezzati con quei nomi dal gran maestro dell'Ordine, che innalzandoli a un grado superiore[2] può anche cambiare i loro nomi.

I voti imposti dall'Ordine cavalleresco non sono che una forma fissa e collettiva dei propositi individuali di compiere

qualche azione eroica. È qui il punto dove forse si possono scorgere meglio le fondamenta dell'ideale cavalleresco. Chi fosse disposto a ritenere avventata la nostra idea che ci sia un nesso fra collata, torneo ed Ordine cavalleresco e le usanze dei primitivi, troverebbe nel voto dei cavalieri un carattere barbarico così palese, che ogni dubbio non sarebbe più possibile. Si tratta di veri «survivals», che hanno paralleli nel *vratam* dell'antica India, nel Nazoreismo degli Ebrei e, forse più immediatamente, nelle consuetudini dei Normanni dell'epoca delle loro saghe.

Anche qui però non c' interessa il problema etnologico, bensì la questione del valore che avevano quei voti nella vita spirituale del basso Medioevo. Tre sono i casi possibili. Il voto cavalleresco può avere un significato etico-religioso che lo mette sulla stessa linea dei voti religiosi; il suo contenuto e il suo significato possono anche avere carattere erotico-romantico; finalmente è possibile che il voto degeneri in un giuoco cortese che non ha altro scopo che il divertimento. Di fatto questi tre caratteri si ritrovano qui ancora inseparati; l'idea del voto oscilla fra la suprema consacrazione della vita al servizio del più serio degli ideali e la fatua derisione del prezioso giuoco di società, che soltanto si diletta allo spettacolo del coraggio, dell'amore e delle lotte politiche. Predomina l'elemento del giuoco; i voti son diventati, in gran parte, un ornamento delle feste di corte. Però, vengono sempre collegati colle più importanti imprese guerresche: con l'invasione di Enrico III in Francia, col progetto di crociata di Filippo il Buono.

Qui si deve ripetere ciò che fu detto dei tornei: quanto ci appariva insipido e frusto il romanticismo fittizio dei «pas d'armes», tanto ci appaiono vani e mendaci i voti «del fagiano», «del pavone» o «dell'airone». Anche qui occorre rendersi conto della passione che animava tutto ciò. É il sogno della vita bella, come lo sono state le feste e le forme

della vita fiorentina di un Cosimo, di un Lorenzo e di un Giuliano. Là, in Italia, il sogno si è trasfigurato in bellezza eterna, qui invece l'incanto è svanito insieme agli uomini che lo sognarono.

L'unione di ascetismo e di erotismo, che anima la storia dell'eroe che libera la vergine o per lei sparge il suo sangue, motivo essenziale del romanticismo del torneo, appare in forma diretta e quasi più immediata nel voto del cavaliere. Il cavaliere De la Tour Landry, nei consigli che ha lasciato alle figlie, parla di uno strano Ordine d'amore di gentiluomini e di dame, ch' egli aveva conosciuto da giovane nel Poitou e altrove. Si chiamavano Galois e Galoises,[1] e si attenevano a «une ordonnance moult sauvaige», il cui precetto più importante era che dovevano vestirsi, d'estate, di pellicce e di cappucci foderati, e far fuoco nel camino, mentre, d'inverno, non potevano portare altro che un abito senza pelliccia, niente mantelli né cappelli né guanti né manicotto, anche se gelasse. d'inverno spargevano il suolo di foglie verdi e nascondevano il camino dietro rami verdi e sul loro letto ci doveva essere soltanto una coperta leggera. Non è difficile scorgere in questa strana aberrazione — tanto strana che certamente l'autore non l'ha inventata — un'esasperazione ascetica dello stimolo d'amore. Tutto non è chiaro in questo racconto e non vi mancherà certo qualche esagerazione; però solo chi sia completamente scevro di cognizioni etnologiche vorrà vedervi l'invenzione di un vecchio chiacchierone. [2] Il carattere primitivo dei Galois e delle Galoises risulta anche maggiormente dalla regola dell'Ordine, che prescriveva che ogni marito dovesse abbandonare al Galois che fosse suo ospite, l'intera sua casa e la moglie, per andare egli stesso dalla sua Galoise; il non farlo gli tornava a gran disonore. Molti membri dell'Ordine, a quanto narra il cavaliere De la Tour Landry, erano morti di freddo: «Si doubte moult que ces Galois et Galoises qui

mourerent en cest estat et en cestes amourets furent martirs d'amours».[3] Vi sono altri esempi che tradiscono il carattere primitivo del voto cavalleresco. Tale il poema che descrive i voti che contrassero, per invito di Roberto di Artois, il re d'Inghilterra Edoardo III e i suoi nobili, prima di cominciare la guerra contro la Francia: *Le Voeu du Héron. È* un racconto di scarso valore storico, ma lo spirito di rozza barbarie, che vi si esprime, è adatto a far capire l'essenza dei voti cavallereschi.

Il conte di Salisbury è seduto, durante la festa, ai piedi della sua dama. Allorché tocca a lui di far un voto, prega l'amata di mettergli un dito sull'occhio destro. «Certo, anche due», risponde la dama, e con due dita chiude l'occhio. «Belle, est-il bien clos?» domanda lui. «Oyl, certainement». «Ebbene», dice Salisbury, «allora faccio voto a Dio onnipotente e alla sua dolce Madre di non aprire quest'occhio, qualunque sia il dolore o il tormento che mi cagioni, prima ch' io abbia portato l'incendio in Francia, nella terra del nemico, e combattuto gli uomini di re Filippo».

> Or, aviegne qu'aviegne, car il n'est autrement.
> — Adone osta son doit la puchelle au cors gent,
> Et li iex clos demeure, si que virent la gent.[1]

In Froissart si può leggere in qual modo la realtà si rispecchiasse in questo motivo letterario: egli racconta di aver visto dei signori inglesi che tenevano un occhio coperto da una benda, adempiendo con ciò il voto di non vedere che d'un sol occhio, finché avessero compiuto un'azione eroica in Francia.[2]

La rozzezza primitiva si palesa anche maggiormente nel voto che Giovanni di Faukemont fa nel *Voeu du Héron:* egli giura di non risparmiare né convento né altare, né donna

incinta né fanciullo; né amici né parenti, per servire il re Edoardo. Alla fine anche la regina, Filippa di Horinaut, chiede al marito di poter pronunziare a sua volta un voto:

> Adone, dist la roine, je sai bien, que piecha
> Que sui grosse d'enfant, que mon corps senti l'a.
> Encore na il gaires, qu'en mon corps se tourna.
> Et je voue et prometh à Dieu qui me créa ...:
> Que ja li fruis de moi de mon corps n'istera,
> Si m'en arès menée au païs par de-là
> Pour avanchier le veu que vo corps voué a;
> Et s'il en voelh isir, quant besoins n'en sera,
> D'un grant coutel d'achier li mien corps s'ochira;
> Serai m'asme perdue et li fruis perira!

Un silenzio di raccapriccio accoglie il voto sacrilego. Il poeta non sa dire altro che:

> Et quant li rois l'entent, moult forment l'en pensa,
> Et dist: certainement, nuls plus ne vouera.

Capelli e barba, ai quali del resto si è sempre attribuito un potere magico, hanno ancora particolare importanza nei voti del Medioevo. Benedetto XIII, il papa di Avignone, che era colà tenuto prigioniero, giura di non farsi radere la barba in segno di afflizione, finché non gli sia resa la libertà.[1] Allorché il capo dei *gueux*, Lumey, fa lo stesso voto, in vista della vendetta per l'uccisione del conte di Egmond, si tratta dell'ultima manifestazione di un costume che in tempi remoti aveva avuto carattere sacro.

Di regola il voto implica una privazione cui ci si sottomette per stimolare il compimento dell'azione

promessa. Nella maggior parte dei casi, la privazione riguarda il cibo. Il primo cavaliere ammesso da Filippo di Mézières nella sua «Chevalerie de la Passion», era un Polacco che da nove anni non si era seduto né per mangiare né per bere.[2] Bertrando du Guesclin è sempre dispostissimo a voti di tal genere. Allorché un guerriero inglese lo sfida, Bertrando dichiara, in nome della Santa Trinità, di non voler mangiare che pane inzuppato nel vino, finché non avrà vinto l'avversario. Un'altra volta dichiara che non mangerà carne e non si spoglierà, prima di aver preso Montcontour. E perfino che non mangerà affatto, prima di essersi incontrato cogli Inglesi.[1]

Naturalmente un cavaliere dei XIV secolo non era più cosciente del significato magico che aveva in origine il digiuno. Per noi, quel significato magico si rivela molto chiaramente nell'uso frequente di portare addosso delle catene come segno del voto. Il primo gennaio 1415, il duca Giovanni di Borbone, «désirant eschiver oisiveté, pensant y acquérir bonne renommée et la grâce de la très-belle de qui nous sommes serviteurs», fa il voto, con sedici altri cavalieri e scudieri, di portare ogni domenica, durante due anni, una catena al piede sinistro, d'oro per i cavalieri, d'argento per gli scudieri, finché non avrà trovato sedici cavalieri che vorranno combattere la comitiva in una lotta a piedi «à outrance».[2] Giacomo di Lalaing incontra ad Anversa, nel 1445, un cavaliere siciliano, Giovanni di Bonifazio, venuto dalla corte d'Aragona in qualità di «chevalier aventureux». Costui porta al piede sinistro un ferro, quale lo portano gli schiavi, sospeso a una catena d'oro: un'«emprise» che indica il suo desiderio di combattere.[3] Nel romanzo Petit *Jehan de Saintré*, il cavaliere Loiselench porta a un braccio e a un piede una catena d'oro con anello d'oro, finché troverà un cavaliere che lo «liberi» dalla sua «emprise».[4] Perché appunto si tratta di «délivrer»: quando si combatte «pour

chevalerie», si tocca soltanto il segno; lo si strappa quando va della vita. Già La Curne de Sainte Palaye ha notato che, secondo Tacito, lo stesso uso vigeva presso gli antichi Chatti.[5] Anche le catene portate dai penitenti nel loro pellegrinaggio o quelle che si ponevano gli asceti, sono affini alle «emprises» dei cavalieri del tardo Medioevo.

Di tutto ciò i famosi voti solenni del secolo decimoquinto, i «Voeux du Faisan» alle feste di corte che Filippo il Buono dette a Lilla nel 1464, in preparazione della crociata, non ci fanno scorgere ormai che la bella forma aulica. Non che la consuetudine spontanea di far un voto in un momento di bisogno o di forte emozione, fosse andata perduta: essa ha delle radici psicologiche così profonde, da non essere limitata dalla cultura o dalla credenza religiosa. Tuttavia il voto cavalleresco, quale forma sociale, quale costume innalzato ad ornamento della vita, vive la sua ultima fase nelle splendide ampollosità della corte di Borgogna.

Il tema dell'azione è ancora palesemente quello originario. I voti si fanno al banchetto, e si giura sull'uccello che è stato portato in tavola e poi mangiato. Anche i Normanni conoscono tali voti fatti a gara nei festini, durante l'ebbrezza; una forma, fra le altre, è quella di toccare un cinghiale che viene recato vivo, prima d'essere servito in tavola.[1] Persino questa forma si è conservata fino ai tempi dei Borgognoni: il fagiano della celebre festa di Lilla è vivo.[2] I voti vengono fatti in nome di Dio e della Madonna, delle dame e dell'uccello. Non sembra arrischiato supporre che qui la Divinità non fosse, in origine, chiamata ad accogliere i voti: molti difatti non giurano che per le dame e l'uccello.[3] C'è poca varietà nelle privazioni che ci si impone: di solito concernono il mangiare o il dormire. Un cavaliere non dormirà in un letto il sabato, prima d'aver combattuto con un Saraceno, né soggiornerà quindici giorni di seguito nella stessa città. Un altro non si nutrirà il venerdì di cibo animale

prima di avere messo la mano sulla bandiera del Gran Turco. Un altro ancora accumula privazioni su privazioni: non porterà affatto corazza, non berrà vino il sabato, non dormirà in un letto, non siederà a tavola, vestirà il cilicio. Il modo in cui l'azione promessa verrà eseguita, viene descritto con tutti i particolari.[4]

Quanto di serio vi è in tutto ciò? Allorché messer Filippo Pot fa la promessa di portare il braccio destro scoperto nella spedizione contro i Turchi, il duca fa mettere sotto il voto (registrato per iscritto) la seguente nota: «Ce n'est pas le plaisir de mon très redoubté seigneur, que messire Phelippe Pot voise en sa compaignie ou saint voyage qu'il a voué, le bras désarmé; mais il est content qu'il voist aveuc lui armé bien et soufisament ainsy qu'il appartient»,[1] Evidentemente si vedeva ancora nel voto un fermo proposito e un serio rischio. Il voto del duca stesso di combattere il Gran Turco è accolto con commozione generale.[2]

Alcuni fanno prudentemente dei voti condizionati che provano nello stesso tempo e l'intenzione seria e l'accontentarsi delle belle apparenze.[3] Talvolta i voti rassomigliano già all'«uno - due - tre - quattro - cinque - sei», il giuoco di «philippine», che ne è un pallido derivato.[4] Un elemento ironico non manca nemmeno nel terribile *Voeu du Héron:* Roberto d'Artois offre l'airone, il più timido degli uccelli, al re, che qui si vuole rappresentare poco disposto alla guerra. Quando Edoardo ha fatto il suo voto, nessuno può trattenere il riso. Giovanni di Beaumont, a cui il *Voeu du Héron* mette in bocca le parole che abbiamo già citate,[5] perché colla loro fine ironia svelano il carattere erotico dei voti pronunziati, fa, secondo un altro racconto, il cinico voto, sull'airone, di servir quel padrone da cui possa aspettarsi di più in denaro e in terre. E a sentirlo i signori inglesi ridono.[6] Malgrado tutta la solennità con cui si contrassero i *Voeux du faisan*, dev' essere stata ben ambigua

la disposizione d'animo che regnava a tavola, se Giannetto di Rebreviettes poté fare il voto per cui, se non si fosse guadagnato, prima di partire in guerra, il favore della sua dama, avrebbe sposato, al suo ritorno dall'Oriente, la prima donna o vergine che avesse posseduto ventimila scudi... «se elle veult».[1] Tuttavia lo stesso Rebreviettes parte da «povre escuier» in cerca d'avventure, e combatte contro i Mori a Ceuta e a Granata.

Così la stanca aristocrazia deride il proprio ideale. Dopo aver adornato e colorato o reso in forma plastica, con tutti i mezzi della fantasia, dell'arte e della ricchezza, il suo sogno appassionato di vita bella, essa considerò che. dopo tutto, la vita non era tanto bella, e rise.

VII

L'IMPORTANZA MILITARE E POLITICA DELL'IDEALE CAVALLERESCO

Vane follie, dunque, quegli splendori della cavalleria, quelle mode, quelle cerimonie, un giuoco bello e menzognero! La vera storia del tardo Medioevo, dice lo storico che segue di su i documenti lo sviluppo dello Stato e dell'economia, ha poco da fare con quella falsa rinascita della cavalleria: non fu che una vecchia vernice che si sfaldava. Gli uomini che facevano la storia erano tutt' altro che sognatori, bensì uomini di Stato e mercanti, freddi e calcolatori, fossero principi, nobili, prelati o borghesi.

Lo erano certamente. Ma la storia della civiltà ha da fare con i sogni di bellezza e con l'illusione di una nobile vita come con le cifre della popolazione e delle imposte. Uno storico futuro, che studiasse la società di oggi in base all'aumento delle banche e del traffico, in base ai conflitti politici e militari, potrebbe dire al termine dei suoi studi: io mi sono accorto pochissimo dell'esistenza della musica; e quindi in quell'epoca essa deve aver avuto poca importanza per la civiltà.

Così all'incirca succede quando ci si descrive la storia del Medioevo di su i documenti politici ed economici. E inoltre potrebbe darsi che l'ideale cavalleresco, per quanto fosse artificioso e logoro, abbia esercitato sulla storia puramente politica dell'ultimo Medioevo un'influenza più forte di quanto comunemente si immagini.

L'incanto che emanava dalla vita dei nobili era tale, che anche i borghesi vi si assoggettavano, quando e dove potevano. Noi ci figuriamo gli eroi fiamminghi Iacopo e

Filippo di Artevelde come uomini del terzo stato, fieri della loro borghesia e della loro semplicità. Invece Filippo di Artevelde conduceva vita da principe; faceva ogni giorno suonare i musici davanti al suo palazzo, durante il pranzo si faceva servire in vasellame di argento, come se fosse il conte di Fiandra, si vestiva di scarlatto e di «menu vair» come un duca di Brabante o un conte di Hainaut, usciva a cavallo come un principe, preceduto dalla banderuola spiegata col suo blasone di zibellino con tre cappelli d'argento.[1] Chi più moderno di quel magnate del secolo quindicesimo, Giacomo Coeur, l'eccellente finanziere di Carlo VII? E tuttavia, se si può prestar fede alla biografia di Giacomo di Lalaing, il grande banchiere si sarebbe molto interessato dell'antiquata cavalleria di quell'eroe del Hainaut.[2]

Tutte le forme superiori della vita borghese nei tempi moderni si fondano sull'imitazione di forme aristocratiche. Come il panino avvolto nella salvietta e la parola «serviette» stessa provengono dalla corte medievale,[3] così pure le più borghesi burle della vigilia delle nozze derivano dai grandiosi «entremets» di Lilla. Per comprendere pienamente l'importanza che ha avuto nella storia della società l'ideale cavalleresco si dovrebbe seguirlo fino all'epoca di Shakespeare e di Molière, o addirittura fino al «gentleman» moderno.

Ma noi qui vogliamo soltanto seguire gli effetti di quell'ideale sulla realtà stessa della fine del medioevo. Politica e condotta della guerra erano veramente dominate in qualche modo da concezioni cavalleresche? Senza dubbio, se non nei loro pregi, per lo meno nei loro difetti. Allo stesso modo in cui gli errori tragici del nostro tempo scaturiscono dagli eccessi nazionalistici, quelli del Medioevo spesso scaturivano dall'idea cavalleresca. La creazione del nuovo Stato borgognone, l'errore più grosso che la Francia potesse commettere, non era dovuta a un motivo cavalleresco? Il re

Giovanni, quel cavalleresco confusionario, dona il ducato nel 1363 al figlio minore, che era rimasto al suo fianco a Poitiers, mentre il maggiore se ne era fuggito. Parimenti, l'idea che doveva giustificare la politica antifrancese dei Borgognoni agli occhi dei contemporanei, era la vendetta per Montereau, la difesa dell'onore cavalleresco. So bene che tutto ciò si può anche spiegare con una politica calcolatrice e persino di larghe vedute, ma ciò non impedisce che i contemporanei accettassero i fatti del 1363 come un caso di coraggio cavalleresco principescamente ricompensato. Lo Stato borgognone, nel suo rapido sviluppo, è un edifizio di riflessione politica e di freddo e esatto calcolo. Ma ciò che si può chiamare «l'idea borgognona» si riveste sempre delle forme dell'ideale cavalleresco. I soprannomi dei duchi: il «Sans peur», «le Hardi», il «Qui qu'en hongne», che nel caso di Filippo fu soppiantato dal «le Bon», sono tutte invenzioni fatte apposta dai letterati di corte per porre il principe nella luce dell'ideale cavalleresco.[1]

Vi era una grande impresa politica che era indissolubilmente connessa coll'ideale cavalleresco: la crociata, Gerusalemme! Perché Gerusalemme era pur sempre l'idea politica più alta che si offrisse ai principi d'Europa e che li spingeva, come una volta all'azione. C'era in questo uno strano contrasto fra vero interesse politico e idea politica. Per la Cristianità dei secoli quattordicesimo e quindicesimo vi era una questione orientale della massima urgenza: la difesa dai Turchi, che avevano già preso Adrianopoli (1378) e distrutto il regno serbo (1389). Il gran pericolo veniva dai Balcani. Tuttavia questa prima ed impellente politica europea non riusciva ancora ad affrancarsi dall'idea della crociata. La questione turca poteva esser vista soltanto come una parte del grande e sacro compito che gli avi non avevano saputo assolvere: la liberazione di Gerusalemme. In siffatta concezione politica

l'ideale cavalleresco era in primo piano; qui poteva e doveva esercitare una influenza particolarmente forte. L'elemento religioso di quell'ideale trovava qui il suo più vasto campo di azione; la liberazione di Gerusalemme non poteva essere che l'opera santa e nobile della cavalleria. E proprio lo scarso successo della lotta contro i Turchi si può spiegare, fino a un certo. punto, coll'influenza così preponderante che ebbe l'ideale religioso-cavalleresco nel determinare la politica d'Oriente. Le spedizioni, che avrebbero richiesto anzitutto calcoli esatti e preparazione paziente, furono progettate e predisposte in uno stato di tensione spirituale, che portava non ad una calma riflessione sugli scopi che si potevano raggiungere, bensì a piani romantici: stato di tensione che doveva restar infecondo o divenir disastroso. La catastrofe di Nicopoli nel 1396 aveva dimostrato quanto fosse pericoloso il condurre una spedizione contro un nemico molto pugnace, nello stile antico di quei «viaggi» cavallereschi in Prussia o in Lituania, dove si trattava soltanto di ammazzare un paio di poveri pagani. Chi preparò i piani della crociata? Sognatori come Filippo di Mézières, che vi dedicò tutta la vita, e visionari politici, tra i quali c'era pure Filippo il Buono, nonostante la sua astuzia calcolatrice.

In quell'epoca, la liberazione di Gerusalemme si imponeva ancora a tutti i re come il compito della loro vita. Nel 1422 Enrico V d'Inghilterra è sul letto di morte. Il giovane conquistatore di Rouen e di Parigi sta per esser colto dalla morte nel mezzo della sua opera, che aveva mandato in rovina la Francia.. I medici lo avvertono che non ha più di due ore di vita; il confessore e altri preti sono entrati, si leggono i Salmi penitenziali. Quando risuona il: *Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, ut aedificentur muri Jerusalem,*[1] il re li ferma e dice ad alta voce che la sua intenzione era stata di andare a liberare Gerusalemme, dopo fatta la pace in Francia, «se ce eust été le plaisir de Dieu son

créateur de le laisser vivre son aage». E ordina poi che si riprenda la lettura dei Salmi e muore poco dopo.[2]

La crociata era diventata da molto tempo un pretesto per imporre tasse speciali; e Filippo il Buono se ne era valso largamente. Tuttavia i suoi progetti di crociata non dovevano esser soltanto un ipocrita espediente per far quattrini.[1] Si ha l'impressione di una mescolanza di serietà di propositi e di desiderio di assicurarsi, con questo progetto particolarmente proficuo e nel medesimo tempo cavalleresco, atteggiandosi a salvatore della cristianità, una gloria superiore a quella dei re di Francia e d'Inghilterra, superiori a lui in dignità. «Le voyage de Turquie» rimase un'ultima sua carta, che non fu mai giocata.

Chastellain si affatica a spiegare che il duca faceva sul serio, ma.... c'erano grandi difficoltà: i tempi non erano ancora maturi; le persone autorevoli scuotevano il capo udendo che il principe, alla sua età, voleva intraprendere una spedizione così pericolosa, e metter a repentaglio anche le sue terre e la dinastia. Mentre già il papa inviava lo stendardo della crociata, che Filippo prendeva devotamente in consegna all'Aia e portava in una solenne processione, mentre si raccoglievano alla festa di Lilla i voti dei crociati, mentre Goffredo di Toisy esplorava i porti della Siria, Giovanni Chevrot, vescovo di Tournai, organizzava le collette e Guglielmo Fillastre terminava i preparativi e già erano state requisite navi, dominava tuttavia un vago presentimento che la spedizione non si sarebbe fatta.[2] Del resto, il voto del duca a Lilla era stato alquanto condizionato: sarebbe partito, così disse, a patto che le terre che Dio gli aveva affidate fossero in pace e in sicurezza.[3]

Sembra, del resto, che, anche prescindendo dall'ideale della crociata, le spedizioni preparate con ogni cura e strombazzate a tutti i venti, ma che poi approdavano a poco o niente, fossero molto in voga in quell'epoca come una

specie di smargiassata politica; così la spedizione degli Inglesi contro le Fiandre del 1383, quella di Filippo l'Ardito contro l'Inghilterra nel 1387, per la quale era già apparecchiata a partire nel porto di Sluis una splendida flotta, e finalmente quella di Carlo VI contro l'Italia, nel 1391.

Una forma molto particolare di finzione cavalleresca a scopo di «réclame» politica era il duello fra i principi, spesso annunziato e mai messo in atto. Ho già esposto altrove' [1] in qual modo i contrasti tra gli Stati del secolo decimoquinto fossero ancora concepiti come una lotta fra partiti, come una «querelle» tra persone. Si combatte per «la querelle des Bourguignons»: quindi che cosa di più naturale che i principi stessi si battessero per decidere la causa? In effetti tale soluzione, che corrispondeva a un primitivo sentimento di giustizia non meno che alla fantasia cavalleresca, era sempre all'ordine del giorno. Quando si legge dei preparativi in grande stile fatti per quei duelli principeschi, si rimane in dubbio se tutto ciò fosse solamente un bel giuoco di finzioni coscienti, dunque di nuovo il desiderio della vita bella, oppure se realmente i principeschi campioni pensassero a un combattimento. Certo è che i cronisti dell'epoca prendono la cosa sul serio altrettanto quanto i principi battaglieri. Nel 1383 Riccardo II incarica suo zio Giovanni di Lancaster di trattare la pace col re di Francia e di proporre, come mezzo più adatto allo scopo, un duello dei due re, oppure fra Riccardo coi suoi tre zii e Carlo coi suoi.[2] Monstrelet, subito al principio della sua cronaca, dedica un lungo spazio alla sfida lanciata a Enrico IV d'Inghilterra da Luigi d'Orléans.[3]

Può darsi benissimo che nel cervello disordinato e brillante di quell'Orléans, in cui c'era posto .per la fervida devozione, il gusto artistico, gli ideali fantastici della lotta cavalleresca e dell'amore cortese, accanto alla dissolutezza, al cinismo e alle pratiche magiche, ci fosse anche il

proposito di giungere a un duello di quel genere. Lo stesso si può dire dello spirito avido di pompa di Filippo il Buono. È sempre lui che elabora il tema nella forma più grandiosa, con tutti i. mezzi suggeriti dalle sue ricchezze e dal suo bisogno di magnificenza. Egli sfida Humphrey di Glocester, in nobile forma, nel 1425. Nella sfida è chiaramente indicato il motivo: «pour éviter effusion de sang chrestien et la destruction du peuple, dont en mon cuer ay compacion», «que par mon corps sans plus ceste querelle soit menée à fin, sans y aler avant par voies de guerres, dont . il conviendroit mains gentilz hommes et aultres, tant de votre ost comme du mien, finer leurs jours piteusement».[1] Tutto era disposto per il combattimento: erano pronti la corazza preziosa e i magnifici vestiti che il duca doveva indossare; si lavorava alle tende, agli stendardi, alle bandiere, alle cotte d'armi degli araldi e dei «poursuivants», tutte costellate di blasoni dei paesi del duca, della pietra focaia e della croce di Sant'Andrea. Filippo si allenava: «tant en abstinence de sa bouche comme en prenant painne pour luy mettre en alainne».[2] Nel suo parco di Hesdin prendeva giornalmente lezioni di scherma da esperti maestri.[3] Nei registri di conti sono annotate le spese fatte per tutti questi preparativi, e nel 1460 si poteva ancora vedere a Lilla la tenda preziosa che era stata preparata per l'occasione.[4] Ma il duello andò in fumo.

Questo non impedì che più tardi, nella lite col duca di Sassonia per il Lussemburgo, egli sfidasse costui a duello, e che alla festa di Lilla, già quasi sessantenne, dichiarasse nel suo voto di crociato di essere pronto a combattere a corpo a corpo col Gran Turco, se questi era disposto.[5] Si trova un'eco di questa ostinata bramosia di combattere di Filippo il Buono in una novelletta del Bandello, dove si racconta come una volta fosse trattenuto a fatica da un duello d'onore con uno dei suoi nobili.[6]

Quest'uso si mantiene ancora in Italia in pieno

Rinascimento. Francesco Gonzaga sfida a duello Cesare Borgia: colla spada e col pugnale vuol liberare l'Italia dal nemico temuto e odiato. L'intervento del re di Francia, Luigi XII, impedisce il duello, e una commovente riconciliazione chiude l'incidente.[1] Lo stesso Carlo V ha ripetutamente fatto in piena regola la proposta di risolvere le proprie divergenze con Francesco I mediante un duello, la prima volta dopo che Francesco, tornato dalla prigionia, aveva, secondo l'imperatore, rotto la sua parola, e di nuovo nel 1536.[2] Il conte del Palatinato, Carlo Ludovico, non sfidò nel 1674 il re di Francia stesso, ma il Turenne: tuttavia il suo atto chiude degnamente la serie.[3]

Un vero duello, che somigliava assai a quello principesco, ebbe luogo a Bourg en Bresse nel 1397: vi cadde, ucciso per mano del cavaliere Gherardo d'Estavayer, il celebre Ottone di Grandson, cavaliere e poeta, gran signore, accusato di complicità nell'assassinio del «conte rosso», Amedeo VII di Savoia.[4] Estavayer combatte come campione delle città del paese di Vaud. Il duello fece molto rumore.[5]

Il duello, tanto quello giudiziario quanto quello spontaneo, era ancora fortemente radicato nei costumi e nei sentimenti, precisamente nei paesi della Borgogna e della rissosa Francia del nord. In alto e in basso lo si considerava come la decisione per eccellenza. Con l'ideale cavalleresco, questa concezione aveva in sé e per sé poco da fare: era molto più antica. La civiltà cavalleresca fornì al duello una certa forma di serietà e prestigio. Ma anche fuori dei circoli aristocratici si onorava il duello. Quando non si trattava di nobili, il combattimento rivelava subito tutta la rozzezza dell'epoca, e i cavalieri stessi si godevano doppiamente lo spettacolo, in quanto non aveva niente da fare col loro codice d'onore.

Assai notevole e sorprendente è, in proposito, l'interesse dimostrato dai nobili e dagli storici per un duello giudiziario

che ebbe luogo fra due borghesi a Valenciennes nel 1455.[1] Era un caso molto raro; da cent'anni niente di simile era successo. La gente di Valenciennes voleva che il duello si facesse a qualunque costo, poiché si trattava per loro di conservare un vecchio privilegio; ma il conte di Charolais, che, durante l'assenza di Filippo (allora in Germania), teneva il governo, non lo voleva e lo rimandava di mese in mese, mentre i due campioni, Jacotin Plouvier e Mahuot, erano tenuti sotto custodia come due preziosi galli da combattimento. Appena il vecchio duca fu di ritorno dal suo viaggio, il duello fu deciso. Filippo stesso volle ad ogni costo assistervi; per questa sola ragione scelse, nel suo viaggio da Bruges a Lóvanio, la via per Valenciennes. Il Chastellain e il La Marche, spiriti cavallereschi, che, nel descrivere i pomposi «Pas d'armes» dei cavalieri e dei nobili, non riescono neppure una volta, malgrado tutti i loro sforzi di fantasia, a rappresentarci la realtà, ci danno in questo caso un quadro acutamente osservato. Spunta qui, di sotto alla splendida «houppellande» d'oro e di rosso granata, quel rozzo fiammingo che era Chastellain. Non un particolare della «moult belle serimonie» gli sfugge; descrive minuziosamente la lizza e le panche che l'attorniano. Le povere vittime hanno i loro maestri d'armi con sé. Jacotin, nella sua qualità di querelante, entra per primo, a testa nuda, coi capelli tagliati corti: è molto pallido. È cucito interamente in un abito di cordovano tutto d'un pezzo e non porta nulla sotto. Dopo alcune pie genuflessioni e riverenze al duca, che è seduto dietro una grata, i campioni attendono, seduti di fronte su due seggiole rivestite di nero, finché hanno termine i preparativi. I signori all'intorno fanno a bassa voce le loro osservazioni sulle probabilità dello scontro e nulla sfugge loro: Mahuot era cinereo quando baciò il Vangelo! Poi vengono due garzoni che ungono di grasso i campioni, dal collo fino alle caviglie. Nel caso di Jacotin il

grasso penetra subito nel cuoio, non così con Mahuot: per quale dei due è favorevole l'augurio? I campioni si fregano le mani con cenere; prendono zucchero in bocca; poi si portano loro le clave e gli scudi sui quali sono dipinte immagini sacre che essi baciano. Portano gli scudi colla punta in alto e nella mano tengono «une bannerolle de devocion», una striscia di carta con sopra un motto devoto.

Mahuot, che è piccolo di statura, apre il combattimento cogliendo un po' di sabbia con la punta dello scudo e gettandola negli occhi di Jacotin. Segue una furibonda lotta colle clave, che finisce colla caduta di Mahuot; l'altro si butta su di lui e gli caccia la sabbia nella bocca e negli occhi, ma Mahuot riesce a addentare un dito del suo avversario. Questi, per liberarsi, gli affonda il'pollice nell'occhiaia e, nonostante le sue grida di pietà, gli torce le braccia e gli salta sulla schiena per romperla. Mahuot, morente, chiede invano di potersi confessare; poi esclama: «O monseigneur de Bourgongne, je vous ay si bien servi en vostre guerre de Gand! O monseigneur, pour Dicu, je vous prie mercy, sauvez-moy la vie!».... Qui si interrompe il racconto di Chastellain: mancano alcuni fogli; sappiamo da altra fonte che Mahuot fu impiccato semivivo dal boia.

Chi sa se Chastellain, dopo aver narrato così vivacemente queste ripugnanti atrocità, ha concluso il racconto con qualche nobile e cavalleresca riflessione? L'ha fatto La Marche, il quale ci parla della vergogna che prese i nobili per aver assistito a quello spettacolo. Ed è per ciò, aggiunge l'incorreggibile poeta di corte, che Dio permise che seguisse un duello cavalleresco svoltosi senza danni.

Il conflitto fra spirito cavalleresco e realtà si fa evidente più che mai là dove l'ideale cavalleresco cerca di farsi valere in mezzo alle guerre. Esso ha potuto dare forma e vigore al coraggio guerriero, ma sulla condotta della guerra ha agito intralciando, perché sacrificava le esigenze della strategia a

quelle dell'estetica. Più di una volta i migliori condottieri, e persino gli stessi re, si espongono ai pericoli di un'avventura romantica. Edoardo III rischiò la vita in un colpo di mano contro una flotta di navi spagnuole da trasporto.[1] I cavalieri dell'Ordine della Stella debbono giurare al loro re Giovanni che in battaglia non fuggiranno mai più di quattro «arpents», altrimenti moriranno o si arrenderanno: strana regola che, secondo Froissart, è subito costata la vita a ben novanta cavalieri.[2] Allorché nel 1415 Enrico V d'Inghilterra muove contro i Francesi prima della battaglia di Azincourt, passa per errore oltre il villaggio che i suoi furieri gli avevano destinato per la notte. Proprio allora il re «comme celuy qui gardoit le plus les céremonies d'honneur très loable», aveva ordinato che i cavalieri che andavano in perlustrazione dovessero deporre le loro cotte d'armi per non essere costretti a ritirarsi in tenuta di battaglia, Ora ch'egli stesso era andato troppo avanti in cotta d'armi, non poté indietreggiare, e così pernottò nel punto ove era giunto e fece corrispondentemente avanzare l'avanguardia.[3]

Nei consigli di guerra durante la grande invasione francese delle Fiandre, nel 1382, il sentimento cavalleresco viene continuamente in urto colla strategia. «Se nous querons autres chemins que le droit» — si risponde ai consigli di Clisson e di Coucy, che volevano penetrare nel paese per strade impreviste — «nous ne monsterons pas que nous soions droites gens d'armes».[4] Lo stesso succede al momento di una incursione dei Francesi sulla costa inglese presso Dartmouth, nel 1404. Uno dei capi, Guglielmo du Châtel, vuole assalire di fianco gl'Inglesi, che si sono trincerati dietro un fossato sulla spiaggia. Ma il sire di Jaille dice che i difensori non sono che una calca di contadini e che sarebbe una vergogna di cambiar strada per tali avversari; ed incita gli altri a non aver paura. Questa parola punge Du Châtel sul vivo: «Sia lontano dal nobile cuore di

un Brettone l'aver paura; ora tenterò la fortuna, sebbene preveda piuttosto la morte che il successo». Aggiunge il voto di non domandar quartiere, attacca e cade, mentre la sua truppa rimane pietosamente sconfitta.[1] Durante la spedizione di Fiandra tutti vogliono essere all'avanguardia; un cavaliere che riceve l'ordine di comandare la retroguardia, protesta ostinatamente. [2]

L'applicazione più genuina dell'ideale cavalleresco alla guerra si ebbe nelle cosiddette «aristie», cioè combattimenti stabiliti di concerto fra due avversari o fra due gruppi di numero eguale. Il caso più noto è il famoso «Combat des trente», che ebbe luogo nel 1351 a Ploërmel in Bretagna fra trenta Francesi comandati da Beaumanoir e un gruppo di Inglesi, Tedeschi e Brettoni. Froissart lo trova straordinariamente bello, osserva, tuttavia, alla fine: «Li aucun le tenoient à proèce, et li aucun à outrage et grant outrecuidance».[3] Un duello tra Guido de la Trémoïlle e il nobile inglese Pietro di Courtenay, nel 1386, duello che doveva provare la superiorità degl'Inglesi o dei Francesi, fu proibito dai reggenti francesi duchi di Borgogna e di Berry all'ultimo momento.[4] Tale inutile dimostrazione di coraggio è disapprovata anche dal *Le Jouvencel,* dove del resto, come già si è detto, il cavaliere comincia a cedere il posto al capitano. Quando il duca di Bedford offre un combattimento di dodici contro dodici, l'autore di *Le Jouvencel* fa rispondere al capo francese: «Un proverbio dice che non si deve fare nulla per istigazione del nemico. Noi siamo qui per scacciarvi dalle vostre posizioni, e ciò ci dà abbastanza da fare». E la sfida viene respinta. Un'altra volta fa proibire dal suo *Le Jouvencel* a uno dei suoi ufficiali di accettare un siffatto duello (ordine che, del resto, alla fine viene ritirato), con la dichiarazione che non avrebbe mai dato il suo permesso per tali- imprese. Sono cose proibite. Chi desidera un siffatto duello vuol togliere qualche cosa a un altro, cioè

il suo onore, per attribuirsi una gloria vana e di poco valore, mentre nel frattempo trascura il servizio del re e della causa pubblica.[5]

Queste sono parole che sembrano annunziare i nuovi tempi. Tuttavia, l'abitudine di quei duelli fra i due fronti sopravvive fin dopo il Medioevo: sono noti la disfida di Barletta, .la lotta fra Bayardo e Sotomayor nel 1501, il combattimento fra Bréauté e Lekkerbeetje nella pianura di Vught nel 1600, e quello di Lodovico van de Kethulle contro un grande cavalleggero albanese alle porte di Deventer nel 1591.

In generale le esigenze della guerra e la tattica fanno passar in seconda linea le concezioni cavalleresche. L'idea che anche la battaglia non sia che un combattimento onorevolmente concertato per il diritto, si fa avanti molte volte, ma trova raramente ascolto di fronte alle esigenze puramente militari. Enrico di Transtamare vuole a ogni costo combattere il nemico in aperta campagna; abbandona spontaneamente la sua posizione vantaggiosa e perde la battaglia di Najera (ò Navarrete, 1367). Nel 1333 un esercito inglese propone agli Scozzesi di scendere dalla loro posizione favorevole per combattere meglio. Quando il re di Francia non vede la possibilità di disimpegnare Calais, manda agli Inglesi il cortese invito di scegliere un altro campo di battaglia. Guglielmo di Hainaut va ancor più in là: propone al re di Francia un armistizio di tre giorni per gettare un ponte sul quale i due eserciti possano incontrarsi per attaccare battaglia. [1] In tutti questi casi la cavalleresca offerta venne respinta: l'interesse strategico mantenne il sopravvento, anche nel caso di Filippo il Buono, che dovette sostenere una grave lotta col suo sentimento d'onore, allorché per tre volte nella stessa giornata la battaglia gli fu offerta ed egli dovette per tre volte ricusarla.[2]

Se l'ideale cavalleresco doveva così cedere davanti agli

interessi più reali, pur tuttavia rimasero sufficienti occasioni per ornare la guerra di belle apparenze. Che ebbrezza d'orgoglio doveva provenire dai preparativi della battaglia così variopinti e tanto pieni di millanteria! Nella notte avanti la battaglia di Azincourt i due eserciti, accampati di fronte l'uno all'altro nell'oscurità, si fecero coraggio al suono delle trombe, e più tardi si deplorò seriamente che i Francesi non ne avessero avute abbastanza «pour eulx resjouyr» e fossero perciò rimasti moralmente oppressi.[1]

Verso la fine del secolo decimoquinto compaiono i lanzichenecchi coi grandi tamburi, uso questo tolto dall'Oriente.[2] Colla sua azione ipnotica e poco musicale, il tamburo simboleggia chiaramente la transizione dall'epoca cavalleresca a quella militare moderna; esso è uno degli elementi della meccanizzazione della guerra. Intorno al 1400 è ancora in pieno vigore la bella e quasi giocosa suggestione della personale gara, per la gloria e l'onore: i cimieri e i blasoni, le bandiere e le grida di guerra conservavano ai combattimenti un carattere individuale e l'apparenza di uno sport. L'intero giorno precedente si odono le grida dei diversi signori rivelaggianti in una gara di orgoglio. [3] Prima e dopo il combattimento c'è la sanzione delle collate e delle promozioni di rango: i cavalieri diventano alfieri mediante il taglio della punta del loro pennoncello.[4] Il celebre campo di Carlo il Temerario davanti a Neuss somiglia, col suo splendore, a una corte: alcuni dei cavalieri hanno fatto erigere la loro tenda «par plaisance» in forma di un castello, circondato da gallerie e giardini.[5]

I racconti delle imprese di guerra dovevano esser adattati al quadro delle concezioni cavalleresche. Si doveva distinguere, per ragioni tecniche, tra battaglia e scontro, perché ogni combattimento doveva avere il suo posto e il suo nome negli annali della gloria. Così Monstrelet dice: «Si fut de ce jour en avant ceste besongne appellée la rencontre

de Mons en Vimeu. Et ne fu déclairée à estre bataille, pour ce que les parties rencontrèrent l'un l'autre aventureusement, et qu'il n'y. avoit comme nulles bannières desploiés».[6] Enrico V d'Inghilterra battezza la sua grande vittoria solennemente «battaglia d'Azincourt», «pour tant que toutes batailles doivent porter le nom de la prochaine. fortercsse où elles sont faictes».[1] Passare la notte sul campo di battaglia era considerato come la prova riconosciuta della vittoria.[2]

Talvolta la bravura individuale del principe nella battaglia aveva del teatrale. Froissart descrive un combattimento tra Edoardo III e un nobile francese, a Calais, con termini che fanno sospettare della serietà della cosa. «Là se combati li rois à monseigneur Ustasse moult longuement et messires Ustasse à lui, et tant que il les faisoit moult plaisant veoir». Finalmente il Francese si arrende, e tutto termina con un pranzo offerto dal re al suo prigioniero.[3] Nel combattimento di Saint Richier, Filippo di Borgogna fa portare a cagione del pericolo la sua magnifica armatura da un altro, ma i cronisti spiegano che lo fa per mostrar meglio il suo valore combattendo da semplice guerriero.[4] Quando i giovani duchi di Berry e di Bretagna seguono Carlo il Temerario nella sua guerra del bene pubblico, portano, come narra Commines, false corazze di raso con chiodini d'oro.[5]

Dappertutto trapela però la finzione. La realtà smentisce continuamente l'ideale; ed è perciò che l'ideale si ritira sempre nella sfera della letteratura, delle feste e del giuoco: soltanto là l'illusione della bella vita cavalleresca si poteva mantenere; là si era entro la propria casta, dove ancora tutti quei sentimenti continuavano a regnare esclusivamente.

Desta meraviglia come lo spirito cavalleresco faccia difetto nei momenti in cui lo si dovrebbe mostrare di fronte a persone di rango inferiore. Dove si tratta di gente umile, ogni dovere di nobiltà cavalleresca pare venga a mancare. Il

nobile Chastellain non ha la minima comprensione per l'ostinato senso d'onore borghese pel quale il ricco birraio rifiuta di dare la figlia all'arciere del duca e rischia la vita e il patrimonio per resistere al signore.[1] Froissart racconta senz'ombra di rispetto che Carlo VI volle vedere il cadavere di Filippo d'Artevelde. «Quand on l'eust regardé une espasse on le osta de là et fu pendus à un arbre. Velà la darraine fin de che Philippe d'Artevelle».[2] Il re non si trattenne dal dare un calcio al cadavere, «en le traitant de vilain».[3] Le orribili atrocità compiute contro i borghesi di Gand, nel 1382, dai nobili, che rimandarono in città quaranta barcaiuoli mutilati e accecati, non raffreddarono affatto l'entusiasmo di Froissart per la cavalleria.[4] Chastellain, che non ha parole sufficienti per elogiare le gesta di Giacomo di Lalaing e dei suoi pari, menziona senza alcuna simpatia il coraggio di un ignoto garzone di Gand che osò assalire Lalaing da solo.[5] La Marche osserva con una certa ingenuità che le imprese compiute da un popolano di Gand sarebbero state importanti, se si fosse trattato d'«un homme de bien».[6]

Del resto la realtà costringeva in tutte le maniere gli spiriti a rinnegare l'ideale cavalleresco. L'arte militare non si conformava più ormai, da molto tempo, alle norme del torneo: la guerra dei secoli decimoquarto e decimoquinto operava con agguati e sorprese, era una guerra di scorrerie e di assalti briganteschi; gli Inglesi per primi avevano introdotto l'uso che i cavalieri smontassero prima della battaglia e combattessero a piedi, uso adottato poi dai Francesi.[7] Eustachio Deschamps osserva sarcasticamente che ciò serviva ad impedire la fuga.[8] Combattere sul mare, dice Froissart, è terribile, perché non si può né indietreggiare né fuggire.[9] In maniera particolarmente ingenua è presentata l'insufficienza della concezione cavalleresca come principio militare nel *Débat des héraųts d'armes de France et d'Angleterre,* trattato scritto verso il 1455, in cui, sotto forma

di dialogo, si disputa sulla preminenza della Francia o dell'Inghilterra. L'araldo inglese ha chiesto al francese perché mai il re non mantenga una grande flotta, come lo fa il re d'Inghilterra. Ebbene, risponde l'araldo francese, non ne ha bisogno, e poi la nobiltà di Francia preferisce la guerra terrestre a quella navale, per varie ragioni: «car il y a danger et perdicion de vie, et Dieu scet quelle pitié quant il fait une tourmente, et si est la malladie de la mer forte à endurer à plusieurs gens. Item, et la dure vie dont il fault vivre, qui n'est pas bien consonante à noblesse».[1] Già si annunciano, per quanto in maniera limitata, le armi da fuoco con i cambiamenti che apporteranno all'arte della guerra. Pare quasi un'ironia del destino che il modello dei cavalieri erranti «à la mode de Bourgogne», Giacomo di Lalaing, sia stato ucciso da un colpo di cannone.[2]

La carriera delle armi aveva per i nobili un suo lato finanziario di cui si parla spesso con tutta franchezza. Ogni pagina della storia militare del basso Medioevo ci fa intendere quanta importanza si annettesse al fatto di poter fare dei prigionieri ragguardevoli, in vista del riscatto. Froissart non trascura mai di menzionare quanto ha guadagnato l'autore di un felice colpo di mano.[3] Ma, oltre i profitti immediati della guerra, avevano una grande parte nella vita del cavaliere le pensioni e le rendite, e i posti di governatore. L'avanzamento è apertamente ammesso come uno scopo. «Je sui uns povres homs qui desire mon avancement», dice Eustachio di Ribeumont. Froissart racconta i suoi infiniti «faits divers» fra altro per dare esempi a quei coraggiosi «qui se désirent à avanchier par armes».[4] Deschamps ha una ballata nella quale i cavalieri, gli scudieri e i sergenti della corte di Borgogna attendono con impazienza il giorno della paga; il ritornello dice:

Et quant venra le tresorier? [5]

Chastellain trova perfettamente naturale che uno che

desideri di acquistare la gloria terrena sia avido e sappia calcolare «fort veillant et entendant à grand somme de deniers, soit en pensions, soit en rentes, soit en gouvernemens ou en pratiques».[1] E persino il nobile Boucicaut, che serve da modello per tutti i cavalieri, non sembra esser stato privo di una certa cupidigia.[2] Il freddo Commines valuta un nobile secondo il suo salario come «un gentilhomme de vingt escuz».[3]

In mezzo al coro di glorificazioni della guerra cavalleresca si fa sentire di quando in quando, e in tono ora utilitaristico ora di scherno, la cosciente negazione dell'ideale. Talvolta gli stessi nobili riconoscevano la miseria dorata e la falsità di quella vita di guerra e di tornei.[4] Non è da stupirsi se due spiriti sarcastici, che per la cavalleria non avevano che ironia e disprezzo, Luigi XI e Filippo di Commines, si siano reciprocamente trovati. La descrizione che Commines dà della battaglia di Monthléry è, nel suo freddo realismo, perfettamente moderna. Non vi sono né belle azioni eroiche, né uno svolgimento drammatico, ma soltanto la relazione leggermente sarcastica di un continuo andare e venire, di un dubitare e temere. Sembra che l'autore goda quando può raccontare di una fuga ignominiosa e di un coraggio che riappare appena scongiurato il pericolo. Raramente adopera la parola «honneur» e tratta l'onore quasi come un male necessario. «Mon advis est que s' il eust voulu s'en aller ceste nuyt, il eust bien faict.... Mais sans doubte, là où il avoit de l'honneur, il n'eust point voulu estre reprins de couardise». Persino quando parla di scontri sanguinosi, non impiega la terminologia della cavalleria: egli ignora le parole «coraggio» e «cavalleria».[5]

Forse era la madre Margherita di Arnemuiden, nativa della Zelanda, che aveva trasmesso al Commines quella sua anima prosaica? Pare difatti che in Olanda, nonostante Guglielmo IV di Hainaut, vanitoso avventuriero, lo spirito

cavalleresco declinasse presto, mentre per l'appunto lo Hainaut, col quale era unita, è sempre stato il paese della nobiltà cavalleresca. Nel «Combat des trente» il miglior combattente di parte inglese era un certo Crokart, a suo tempo al servizio dei signori di Arkel. Si era acquistato in guerra una bella sostanza: almeno 60.000 corone e una scuderia di trenta cavalli; inoltre era venuto in gran fama di valoroso, sì che il re di Francia gli promise la nobiltà e un matrimonio con una nobildonna, se avesse voluto farsi francese. Questo Crokart tornò colla sua gloria e le sue ricchezze in Olanda, e visse da gran signore; ma i signori olandesi, che sapevano molto bene chi egli fosse, lo evitarono deliberatamente, di modo che tornò nel paese ove si sapeva meglio apprezzare la gloria cavalleresca.[1]

Allorché Giovanni di Nevers prepara la spedizione di Turchia, durante la qale troverà la morte a Nicopoli, Froissart fa dire dal duca Alberto di Baviera, conte di Olanda, Zelanda e Hainaut, a suo figlio Guglielmo: «Guillemme, puisque tu as la voulunté de voyager et aler en Honguerie et en Turquie et quérir les armes sur gens et pays qui oncques riens ne nous fourfirent, ne nul article de raison tu n'y as d'y aler fors que pour la vayne gloire de ce monde, laisse Jean de Bourgoigne et nos cousins de France faire leurs emprises, et. fay la tienne à par toy, et t'en va en Frise et conquiers nostre héritage».[2]

Di tutti i paesi del duca di Borgogna la nobiltà di Olanda era di gran lunga la meno rappresentata tra coloro che pronunciarono il voto di crociati alla festa di Lilla. Allorché, dopo la festa, si raccolsero per iscritto altri voti dai diversi paesi, ne vennero dall'Artois ancora 27, dalle Fiandre 54, dal Hainaut 27, dall'Olanda soltanto 4, e questi erano inoltre redatti in termini assai prudenti, e condizionati. I Brederode e i Montfort promisero dei sostituti in comune.[3]

La cavalleria non sarebbe rimasta l'ideale di vita di molti

secoli, se non avesse contenuto in sé degli alti valori per lo sviluppo della società e se non fosse stata necessaria dal punto di vista sociale, etico ed estetico. A suo tempo, la stessa bella esagerazione aveva fatto la forza di quell'ideale. È come se lo spirito medioevale, colla sua crudele passionalità, non potesse essere dominato altro che mettendo l'ideale troppo in su: è quello che fece la Chiesa e che fece anche lo spirito cavalleresco. «Senza questa violenza che hanno uomini e donne, senza un pizzico di bigotteria e di fanatismo, non c'è eccitazione né efficienza. Puntiamo più alto del segno per poter colpire nel segno. Ogni azione porta in sé una certa falsità di esagerazione».[1]

Ma quanto più un ideale civile esige virtù supreme, tanto maggiore è la discrepanza fra forma di vita e realtà. L'ideale cavalleresco col suo contenuto a metà religioso poteva esser professato soltanto in un'epoca che sapeva ancora chiudere gli occhi alle realtà troppo crude ed era accessibile alle supreme illusioni. La nuova civiltà che sorge, costringe presto a sacrificare le aspirazioni troppo alte delle vecchie forme di vita. Il cavaliere si trasforma nel «gentilhomme» francese del seicento, che mantiene ancora in vigore tutta una serie di concetti di classe e di sentimenti d'onore, ma anche non pretende più di essere il cavaliere della fede e il protettore dei deboli e degli oppressi. Al posto del tipo francese di gentiluomo subentra poi quello del «gentleman», che deriva anch'esso direttamente dall'antico cavaliere, ma temperato e raffinato. Ad ogni successiva trasformazione dell'ideale il guscio esteriore, diventato menzogna, si è staccato.

VIII

LO STILE DELL'AMORE

Dal secolo XII, da quando cioè i trovatori provenziali per i primi avevano intonato la melodia del desiderio inappagato, il canto d'amore era salito sempre più in alto, finché solo un Dante riuscì a renderne il suono assolutamente puro.

Una delle svolte più importanti compiute dallo spirito medievale sul suo cammino, fu quando per la prima volta esso sviluppò un ideale d'amore su base negativa. Certo, anche l'antichità aveva cantato gli spasimi e i tormenti dell'amore; ma in fondo li aveva sempre intesi come dilazione e incentivo di un adempimento sicuro a venire. E se il racconto d'amore terminava tragicamente, come in Cefalo e Procride, Piramo e Tisbe, il motivo dominante non consisteva nell'irraggiungibilità dell'oggetto amato, ma nella crudele separazione, ad opera della morte, degli amanti già uniti. L'emozione dolorosa non era provocata dall'insoddisfazione erotica, ma dal triste destino. Soltanto nell'amore cortese dei trovatori il desiderio non appagato è diventato il tema centrale. Con ciò si creò una forma dell'idea erotica che era capace di accogliere in sé una quantità di contenuti etici, senza per ciò mai rinunciare completamente al nesso coll'amore naturale per la donna. Il nobile culto della donna che non pretendeva di essere esaudito era scaturito dall'amore sensuale stesso. Ora l'amore divenne il campo nel quale poteva fiorire qualsiasi perfezione estetica e morale. Secondo la teoria dell'amore cortese, il nobile amante diventa virtuoso e puro mercé il suo amore. L'elemento spirituale prende sempre più il sopravvento nella lirica; finalmente l'effetto dell'amore è

uno stato di santa conoscenza e di santa devozione: la *Vita nuova.*

A questo punto doveva seguire un nuovo sviluppo: col dolce stil nuovo di Dante e dei suoi contemporanei si era giunti a un estremo. Petrarca già oscilla di nuovo fra l'ideale dell'amore cortese spiritualizzato e l'ispirazione attinta di nuovo dall'antichità; e da Petrarca fino a Lorenzo de' Medici il canto d'amore, in Italia, ripercorse il cammino verso la sensualità naturale che compenetrava anche i modelli antichi così ammirati. Il sistema dell'amore cortese, elaborato con tanta arte, veniva di nuovo abbandonato.

In Francia, e in tutti i paesi che subirono l'ascendente dello spirito francese, il cambiamento si era svolto in modo diverso. Lo sviluppo dell'idea erotica, a partire dal momento della massima fioritura della lirica cortese, vi si compie meno semplicemente. Le forme del sistema rimangono; ma si riempiono di un contenuto nuovo. Prima ancora che la *Vita nuova* avesse trovato l'armonia eterna in una passione spiritualizzata, il *Roman de la Rose* aveva rianimato con nuovo contenuto le forme dell'amore cortese. Per circa due secoli, l'opera di Guglielmo di Lorris e di Giovanni Clopinel (o Chopinel [1]) di Meun (incominciata prima del 1240 e terminata prima del 1280) ha non solo completamente dominato le forme dell'amore aristocratico, ma è stata altresì, colla sua dovizia di digressioni enciclopediche, il tesoro ove i laici colti attingevano la parte più viva della loro educazione intellettuale. Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza del fatto che la classe dominante di tutta un'epoca ha tratto la sua conoscenza della vita e la sua erudizione da una sorta di «ars amandi». In nessun'altra epoca l'ideale della cultura mondana è stato amalgamato a tal punto con quello dell'amore, come in quella che va dal secolo XII al XV. Tutte le virtù cristiane e sociali e tutta la perfezione delle forme di vita erano inserite, grazie al

sistema dell’amore, nel quadro dell’amore fedele. La concezione erotica della vita, sia nella sua forma più antica di amore cortese, sia in quella che troviamo nel *Roman de la rose*, può esser collocata accanto alla Scolastica dell’epoca. Entrambe rappresentano il grandioso sforzo dello spirito medioevale di comprendere sotto un solo punto di vista tutto ciò che appartiene alla vita.

Il desiderio della vita bella si concentrava tutto nella variopinta molteplicità delle forme d’amore. Chi scorgeva la bellezza nell’onore o nel rango sociale, chi voleva adornare la sua esistenza col fasto, chi insomma poneva la bellezza della vita nell’orgoglio, era sempre indotto a considerare la vanità di tali cose. Ma per chiunque non avesse preso congedo da ogni felicità terrena, il godimento della bellezza dovette apparire come lo scopo stesso e l’essenza dell’amore. Non si trattava più di creare una vita bella in nobili forme, per accentuare l’altezza della propria classe sociale, perché nell’amore stesso risiedevano la più profonda bellezza e la suprema felicità, che attendevano soltanto di esser adornate col colore e con lo stile.

Il desiderio di dare uno stile all’amore era più che un vano giuoco. Era la violenza stessa della passione che spingeva la società del tardo Medioevo a trasformare la sua vita amorosa in un bel giuoco con nobili regole. Se non si voleva cadere preda di una rozza barbarie, era necessario inquadrare le emozioni entro forme fisse. Per le classi inferiori della società la disciplina delle passioni era affidata alla Chiesa, che adempieva al suo compito come può adempierlo una Chiesa. L’aristocrazia, che si sentiva qui più indipendente di fronte alla Chiesa, perché possedeva ancora un po’ di cultura non ecclesiastica, si diede da sé, con l’ingentilimento dell’amore, un freno pei suoi impulsi; la letteratura, la moda, le buone maniere esercitarono un’influenza moderatrice sulla vita amorosa.

O, per lo meno, crearono una bella apparenza secondo le norme della quale ci si illudeva di vivere. In fondo, la vita erotica, anche nelle classi superiori, rimase di una crassa brutalità. C'era ancora nei costumi quotidiani una libera spudoratezza che scomparve in tempi più recenti. Il duca di Borgogna, aspettando a Valenciennes un'ambasciata inglese, fa assettare le stanze da bagno «pour eux et pour quiconque avoient de famille, voire bains estorés de tout ce qu' il faut au mestier de Vénus, à prendre par choix et par élection ce que on désiroit mieux, et tout aux frais du due».[1] La ritrosia di suo figlio Carlo il Temerario fu da molti biasimata come non conveniente a un principe.[2] Fra i divertimenti meccanici del parco di diporto a Hesdin, i conti delle spese fanno menzione di «ung engien pour moullier les dames en marchant par dessoubz».[3]

Tuttavia la rozzezza non significa soltanto un venir meno dell'ideale. Come l'amore nobilitato, così anche la licenza aveva il suo proprio stile, che datava anzi da tempi antichi. Lo si può chiamare stile epitalamico. In materia di immaginazioni amorose una società raffinata, quale è quella del basso Medioevo, ha ereditato un tal numero di motivi antichissimi che gli stili erotici vi fanno a gara tra di loro o anche si combinano. Radici molto più antiche di quelle dell'amor cortese e altrettanto vitali aveva la forma primitiva d'erotismo con cui si celebravano le funzioni sessuali stesse; la civiltà cristiana aveva tolto ad essa la dignità di mistero sacro, ma essa si mantenne più viva che mai.

Tutto l'apparato epitalamico, col suo riso spudorato e il suo simbolismo fallico, aveva fatto parte degli stessi riti sacri delle nozze. Allora la celebrazione del matrimonio e le feste nuziali facevano tutt' uno: erano un unico grande mistero culminante nell'accoppiamento. Poi era sopraggiunta la Chiesa e si era riservata il mistero e il lato sacrale,

rinchiudendoli nel sacramento del matrimonio. Gli accessori del mistero, il corteo, il canto imeneo e le grida di giubilo li aveva lasciati alla festa profana delle nozze. Ma qui, spogliati del loro carattere sacrale, essi continuavano a vivere con lascivia tanto più sfrenata, e la Chiesa era stata impotente a reprimerli. Non c'era costumatezza ecclesiastica abbastanza forte per soffocare il grido della vita: *Hymen o Hymenaee!* Non c'era puritanismo capace di eliminare dai costumi la spudorata pubblicità della notte nuziale, che è ancora in piena fioritura nel '600. Solamente il sentimento individualistico dei tempi moderni, che volle affidare alla quiete ed oscurità ciò che appartiene a due soli, ha spezzato questo costume.

Se si pensa che ancora nel 1641, alle nozze del giovane principe di Orange con Maria d'Inghilterra, non mancarono i *practical jokes* per render quasi impossibile allo sposo, ancora un ragazzo, di consumare il matrimonio, non ci si stupisce più della sfacciata baldoria con cui si solevano accompagnare i matrimoni dei principi e dei nobili verso il 1400. Il sogghigno osceno con cui Froissart descrive le nozze di Carlo VI con Isabella di Baviera o l'epitalamio dedicato da Deschamps a Antonio di Borgogna possono servire di esempio.[1] Le *Cent nouvelles nouvelles* raccontano, senza trovare in ciò nulla di straordinario, di una coppia che, sposatasi alla prima messa, dopo preso uno spuntino subito si mette a letto.[2] Qualunque storiella relativa alle nozze o alla vita amorosa in genere poteva esser raccontata anche in presenza di dame. Le *Cent nouvelles nouvelles* si presentano, sia pure con qualche ironia, come «glorieuse et édifiante oeuvre», come racconti «moult plaisants à raconter en toute bonne compagnie». Il «noble homme Jean Régnier», un serio poeta, compone una ballata lasciva su richiesta di Madama di Borgogna e di tutte le dame e damigelle della sua corte.[3]

È chiaro che tali cose non erano sentite come strappi all'alto e rigido ideale di onore e di decoro. C'è qui una contraddizione che non va chiarita col considerare come ipocrisia la dignità e la morigeratezza, che il Medioevo dimostra in altri campi. Tanto meno la spudoratezza è un disfrenamento saturnalesco degli istinti. Anche più erroneo sarebbe considerare le oscenità epitalamiche un segno di decadenza, di eccesso di raffinatezza aristocratica.[1] I doppi sensi, gli osceni giuochi di parole e le lascive reticenze hanno il loro posto nello stile epitalamico, gli appartengono fin dai primissimi tempi. Si capiscono facilmente, se vengono considerati nel loro fondo etnologico, cioè come gli avanzi, diventati forme di convivenza sociale, di un primitivo simbolismo fallico, dunque come misteri svuotati di significato. In un tempo lontano, quando la cultura non aveva ancora tracciato il limite fra il giuoco e la serietà, il rito sacro e la pazza gioia di vivere si erano potuti alleare; ma in una società cristiana tale alleanza non poteva perdurare altro che in forma di scherzi e dileggi. Le fantasie sessuali si mantenevano negli usi nuziali con pieno vigore, in crassa opposizione e alla pietà e allo spirito cortese.

Si può considerare, se si vuole, tutto il genere comico-erotico come una derivazione dall'epitalamio: il racconto, la farsa, la canzonetta. Ma il nesso con tale origine si è perduto da molto tempo; il genere letterario si è affrancato; l'effetto comico è diventato l'unico scopo. Solo la qualità della comicità è rimasta quella dell'epitalamio; essa consiste, per lo più, nell'accenno simbolico a cose sessuali o nel loro travestimento in immagini appartenenti a qualche mestiere. Quasi tutti i mestieri adoperavano, allora come sempre, termini che si prestavano all'allegoria erotica. È naturale che nei secoli XIV e XV il torneo, la caccia e la musica innanzi tutto, fornissero la materia.[2] Le vicende amorose trattate nelle forme di una causa giudiziaria, come degli *Arrestz*

d'amour, vanno intese entro tale categoria dei travestimenti. Ma c'era un altro campo da cui si amava trarre immagini atte a travestire l'elemento erotico: il campo ecclesiastico. La designazione di cose sessuali nel linguaggio ecclesiastico era in uso nel Medioevo con straordinaria libertà. Nelle *Cent nouvelles nouvelles* quest'uso si limita a alcune parole come «bénir» o «confesser» o al giuoco di parole fra «saints» e «seins». Ma, in uno stadio più raffinato, l'allegoria ecclesiastico-erotica si sviluppa in forma letteraria a sé. È nel cerchio di poeti intorno al sentimentale Carlo d'Orléans che l'amore dolorante vien figurato sotto gli aspetti dell'ascesi conventuale, della liturgia e del martirio. Quei poeti si chiamano «Les amoureux de l'observance», riecheggiando la riforma della vita conventuale francescana avvenuta pòco prima. È come un riscontro ironico alla solenne serietà del dolce stil nuovo. Il senso sacrilego è un po' compensato dall'interiorità del sentimento amoroso:

Ces sont ici les dix commandemens,
Vray Dieu d'amours....

In tal modo si profanano i dieci comandamenti. Ma anche il giuramento fatto sul Vangelo:

Lors m'appella, et me first les mains mettre
Sur ung livre, en me faisant promettre
Que feroye loyaument mon devoir
Des points d'amour.[1]

Di un morto amante è detto:

Et j'ay espoir que brief au paradis
Des amoureux sera moult hault assis,
Comme martir et très honnoré saint.

E della propria amata defunta:

J'ay fait l'obseque de ma dame
Dedans le moustier amoureux,
Et le service pour son ame

A chanté Penser doloreux.
Mains sierges de soupirs piteux
On esté en son luminaire,
Aussi j' ay fait la tombe faire
De regrets....[2]

Nella poesia schiettamente sentita *L'amant rendu cordelier de l'observance d'amour,* che descrive con tutti i particolari il ricovero di un amante sconsolato nel convento dei martiri d'amore, l'effetto leggermente comico implicito nel travestimento ecclesiastico è realizzato con cura. È come se l'elemento erotico dovesse ristabilire, persino in maniera perversa, il contatto col sacro che aveva perduto da tanto tempo.

Per diventare cultura, l'elemento erotico dovette cercarsi ad ogni costo uno stile, una forma che lo tenesse entro dei limiti e un'espressione che lo coprisse. Anche dove disprezzò tale forma e scese dall'allegoria scabrosa alla nuda e cruda trattazione della vita sessuale, non poté far a meno di essere stilizzato. Tutto quel genere, che ad uno spirito grossolano può apparire un naturalismo erotico, quello, voglio dire, in cui gli uomini sono sempre vigorosi e le donne sempre pronte, è una finzione romantica non meno del più elevato amore cortese. Non è romanticismo il trascurare tutte le complicazioni naturali e sociali dell'amore e l'ammantare tutta la parte mendace, egoistica e tragica della vita sessuale con la bella apparenza di un godimento indisturbato? Anche qui incontriamo il grande istinto culturale: il desiderio della vita bella, il bisogno di vedere la vita più bella di quel che sia nella realtà, e perciò di forzare la vita amorosa entro la forma di un desiderio fantastico; ma questa volta l'esagerazione si volge nel senso dell'animalità. Dunque, anche qui un ideale di vita: l'ideale dell'impudicizia.

La realtà, in tutti i tempi, è stata maggiore e più rozza di quanto la vedesse l'ideale letterario dell'amore, ma è stata

anche più pura e più costumata dell'immagine che ne dava il volgare erotismo che passa generalmente per naturalismo. Eustachio Deschamps, il poeta di mestiere, introduce se stesso a parlare in gran numero di ballate comiche e in esse si avvilisce a dire le volgarità più licenziose. Nel fatto, egli non è il vero eroe di quelle scene sconvenienti, ed in mezzo a tutto quel sudiciume troviamo improvvisamente una delicata poesia, in cui ricorda a sua figlia le virtù della madre morta.[1]

Come fonte della letteratura e della cultura, il genere epitalamico, con tutte le sue ramificazioni, dovette rimanere sempre al secondo posto; il suo tema è la completa soddisfazione, è erotismo immediato. Ma c'è un erotismo mediato, che può servire a dar forma ed ornamento alla vita; il suo tema è la possibilità dell'appagamento, la promessa, il desiderio, la rinuncia, l'avvicinarsi della felicità. Qui la suprema soddisfazione è differita nell'inespresso, avviluppata da tutti i lievi veli dell'aspettazione. Già per questo l'erotismo mediato è più vitale ed ha un campo di azione molto più vasto. Ed esso tratta l'amore non soltanto in *do maggiore* o con una maschera ridente, ma è anche capace di trasformare i dolori in bellezza e perciò ha un valore infinitamente più alto per la vita. Può accogliere in sé gli elementi etici della fedeltà, del coraggio, della nobile tenerezza, e unirsi colle aspirazioni ad altri ideali, senza limitarsi al mero ideale d'amore.

In perfetto accordo con la mentalità di tutto il basso Medioevo, che tendeva a raccogliere tutto il pensiero fin nei particolari entro un ordinato sistema, il *Roman de la rose* ha dato alla cultura una forma così variopinta, chiusa in se stessa e ricca, da divenire come un tesoro di liturgia, dottrina e leggenda profane. Ed era per l'appunto il carattere bicefalo del *Roman de la rose,* opera composta da due poeti di natura e di tendenza assolutamente diverse, che lo rendeva

più utilizzabile come bibbia della cultura erotica: vi si trovavano testi che potevano servire agli scopi più diversi.

Guglielmo di Lorris, il primo poeta del *Roman,* coltivava ancora l'antico ideale cortese. Da lui provenivano l'incantevole trama e la gioconda e soave fantasia dell'insieme. È il tema tanto comune del sogno. Il poeta sogna di uscire di casa, all'alba di un giorno di maggio, per ascoltare il canto dell'usignuolo e dell'allodola. Il suo cammino lo conduce lungo un fiume fino al recinto del misterioso giardino dell'Amore. Sul muro vede dipinte le immagini dell'Odio, del Tradimento, della Villania, dell'Avarizia, della Cupidigia, dell'Invidia, della Melanconia, della Vecchiaia, della Bigotteria e della Povertà: tutte qualità anti-cortesi. Ma Dame Oiseuse (madonna Oziosa),[1] l'amica di Déduit (il Piacere), gli apre la porta. Dentro, nel giardino, Liesse (l'Allegria) mena la danza. Il Dio d'Amore balla con la Bellezza, e vi partecipano Ricchezza, Larghezza, Franchezza, Cortesia e Giovinezza. Mentre, alla fontana di Narciso, il poeta è rapito di ammirazione per il boccio di rosa che vi scorge, il Dio d'Amore lo colpisce colle sue frecce: Beltà, Semplicità, Cortesia, Compagnia e Bel-Sembiante. Il poeta si dichiara vassallo (*homme lige*) d'Amore, Amore gli chiude il cuore con una chiave e gli rivela i comandamenti dell'amore, i suoi mali e i suoi beni. Questi ultimi si chiamano Speranza, Dolce-Pensare, Dolce-Parlare, Dolce-Sguardo.

Bellaccoglienza, figlia di Cortesia, invita il poeta ad avvicinarsi alla rosa, ma arrivano i custodi della rosa, Pericolo, Malabocca, Paura e Vergogna, che lo scacciano. Qui le cose cominciano a complicarsi. Ragione scende dalla sua alta torre per sermoneggiare l'amante. Amore lo consola. Venere tende i suoi artifizi contro Castità; Franchezza e Pietà riconducono il poeta a Bellaccoglienza che gli permette di baciare la rosa. Ma Malabocca lo racconta intorno e Gelosia accorre, e si edifica intorno alla

rosa un solido muro. Bellaccoglienza viene rinchiuso in una torre. Pericolo e i suoi garzoni custodiscono le porte. Col lamento dell'amante ha fine l'opera di Guglielmo de Lorris.

Venne poi Giovanni di Meun, a quel che pare parecchio tempo dopo, e condusse l'opera a termine con un seguito molto più esteso. Il resto dell'azione, l'attacco al castello delle rose e la sua conquista da parte di Amore e dei suoi alleati, cioè le virtù cortesi, ma anche Ben-Celare e Falsosembiante, è quasi immerso in un diluvio di digressioni, considerazioni e racconti, coi quali il secondo autore ha fatto della sua opera una vera enciclopedia. Ma ciò che importa soprattutto è che lo spirito che qui parla è di una spregiudicatezza, di un freddo scetticismo e di un crudo cinismo, quali il Medioevo raramente ha manifestato. Inoltre Giovanni di Meun sa maneggiare la lingua francese come pochi. L'idealismo ingenuo e sereno di Guglielmo di Lorris fu oscurato dallo spirito dissolvente di Giovanni Meun, il quale non credeva agli spettri e ai maghi, ma nemmeno all'amore fedele e alla onestà femminile: aveva l'occhio aperto ai problemi patologici e poneva in bocca a Venere, Natura e Genio la più dissoluta difesa dell'istinto sessuale.

Quando Amore teme di essere sconfitto col suo esercito, manda Franchezza e Dolce-Sguardo da Venere, sua madre, che accorre in suo aiuto sul suo carro tirato da colombe. Amore la mette al corrente della situazione ed essa giura di non tollerare mai più la castità in nessuna donna, e incita Amore a fare lo stesso giuramento riguardo agli uomini; tutto l'esercito giura con lui.

Nel frattempo Natura si occupa, nella sua fucina, della conservazione delle specie nella sua lotta secolare contro la Morte. Essa si lagna amaramente che di tutte le creature l'uomo solo trasgredisca ai suoi comandamenti, astenendosi dalla riproduzione. Per ordine suo Genio, suo sacerdote, dopo sentita la lunga confessione con cui Natura gli spiega

le sue opere, si reca presso l'esercito dell'Amore per lanciare la maledizione di Natura su coloro che dispregiano i suoi ordini. Amore adorna Genio con una pianeta, un anello, un pastorale e una mitra; Venere ridendo gli mette in mano una candela accesa, «qui ne fu pas de cire vierge».

Genio pronunzia la scomunica, condannando la verginità con un simbolismo spudorato, che poi si risolve in uno strano misticismo: l'Inferno per coloro che non seguono i comandamenti della natura e dell'amore; per gli altri invece il prato fiorito dove il Figlio della Vergine sorveglia le sue bianche pecore, e dove le pecore brucano eternamente i fiori e le erbe che non appassiscono.

Quando Genio ha lanciato nella fortezza la candela la cui fiamma dà fuoco al mondo intero, incomincia la lotta finale intorno alla torre. Anche Venere scaglia la sua fiaccola; Vergogna e Paura fuggono, e Bellaccoglienza permette all'amante di cogliere la rosa.

Qui, dunque, il motivo sessuale era nuovamente messo al centro dell'azione e con piena coscienza, ed era circondato d'un tale artificioso mistero, anzi di tanti elementi sacri, che non si può immaginare una sfida più audace all'ideale della vita ecclesiastica. Per la sua tendenza schiettamente pagana, il *Roman de la rose* può esser considerato un passo verso il Rinascimento. Nella sua forma esteriore appare schiettamente medioevale. Che cosa di più medioevale della personificazione, condotta fino negli ultimi particolari, delle emozioni e delle peripezie dell'amore? Le figure del *Roman de la rose:* Bellaccoglienza, Dolce-Sguardo, Falso-Sembiante, Malabocca, Pericolo, Vergogna, Paura, appartengono alla stessa schiera delle raffigurazioni schiettamente medioevali delle virtù e dei peccati: allegorie o, meglio ancora, mitologie a metà credute. Ma dove è il limite fra queste rappresentazioni e i satiri, le ninfe e i geni ridestati a nuova vita dal Rinascimento? Sono tolti da un'altra sfera, ma il loro

valore simbolico è identico, e il modo con cui le figure della *Rose* sono acconciate, ricorda spesso le figure fantasticamente adorne di fiori del Botticelli.

Il sogno d'amore aveva qui trovato una sua forma, che era artificiale e insieme passionale. L'allegoria particolareggiata appagava tutte le esigenze della fantasia medioevale. Senza quelle personificazioni lo spirito non avrebbe potuto né esprimere né comprendere i moti dell'animo. Tutto il colore e la linea elegante di quell'incomparabile spettacolo di marionette erano necessari per comporre un sistema concettuale dell'amore. Si maneggiavano le figure di Pericolo, Nuovo-Pensiero, Malabocca come i termini correnti di una psicologia scientifica. Il tema centrale dava al poema il respiro della passione. Infatti, in luogo del pallido omaggio alla donna sposata, che i trovatori avevano sollevato nelle nuvole come l'oggetto irraggiungibile della loro spasimante adorazione, era rientrato il motivo erotico più naturale: il fascino violento del mistero della verginità, simboleggiata nella rosa, che si doveva conquistare con arte e con perseveranza.

In teoria, l'amore del *Roman de la rose* era rimasto cortese e nobile. Il giardino delle delizie è destinato soltanto agli eletti ed è accessibile soltanto mediante l'amore. Chi ci vuoi entrare, dev'essere libero da odio, slealtà, villania, cupidigia, avarizia, invidia, vecchiaia, ipocrisia. Ma le virtù positive che si devono contrapporre a tutto ciò, dimostrano che l'ideale non è più etico, come nell'amore cortese, ma solamente aristocratico. Esse sono: noncuranza, attitudine al piacere, gaiezza, amore, bellezza, ricchezza, generosità, franchezza e cortesia. Non sono più altrettanti perfezionamenti della persona, prodotti dallo splendore irradiato dall'amata, sibbene mezzi efficaci che servano a conquistarla. E non è più l'adorazione, per quanto finta, della donna, che anima l'opera, bensì, almeno col secondo poeta Giovanni Clopinel,

un beffardo dispregio della sua debolezza, il dispregio che ha la sua origine nello stesso carattere sensuale di questo amore.

Malgrado la sua enorme influenza sugli spiriti, il *Roman de la rose* non aveva potuto soppiantare interamente la più antica concezione dell'amore. Accanto all'esaltazione del «flirt» si manteneva l'idea dell'amore puro e cavalleresco, che sa essere fedele e sopporta rinuncie, dell'amore cioè che costituisce elemento essenziale dell'ideale cavalleresco della vita. Nel variopinto cerchio di gaudenti aristocratici intorno al re di Francia e ai suoi zii, duchi di Berry e di Borgogna, era diventato argomento di disputa cortese quale delle due concezioni d'amore si addicesse più al vero gentiluomo: quella della genuina cortesia colla sua spasimante fedeltà e il suo casto servizio consacrato a una dama, o quella del *Roman de la rose,* ove la fedeltà era soltanto un mezzo nella caccia alla donna. Il nobile cavaliere Boucicaut, in un viaggio in Oriente nel 1388, aveva fatto di sé e dei suoi compagni i campioni della fedeltà cavalleresca, e aveva ingannato il tempo scrivendo il *Livre des cent ballades.* In esso la decisione tra «flirt» e fedeltà è lasciata ai «beauxesprits» della corte.

Rispondevano a una serietà ben più profonda le parole con le quali, qualche anno più tardi, Christine de Pisan osò gettarsi nella contesa. Questa donna si rivolse al dio dell'amore con una lettera poetica, che conteneva le lagnanze delle donne per la perfidia e per gli insulti degli uomini.[1] Essa respingeva con sdegno la dottrina del *Roman de la rose.* Alcuni tennero dalla sua parte, ma l'opera di Giovanni di Meun aveva come prima una schiera di ammiratori e difensori appassionati. Ne seguì una lite letteraria in cui prese la parola gran numero di partigiani ed avversari. E certo non erano uomini da nulla quelli che parteggiavano per la *Rose.* Molti uomini dotti e di gran

scienza — così assicurava il prevosto di Lilla, Giovanni di Montreuil, — tenevano quest'opera in tanto pregio da dedicarle quasi un culto (paene ut colerent) e avrebbero fatto a meno della camicia piuttosto che del libro.[1]

Non è facile per noi comprendere la sfera intellettuale e sentimentale cui corrispondeva tale difesa. Perché i suoi campioni non erano affatto frivoli gentiluomini di corte, sibbene austeri alti funzionari, e persino sacerdoti quale il surricordato prevosto di Lilla, Giovanni di Montreuil, segretario del Delfino e più tardi del duca di Borgogna, che tenne su quel soggetto una corrispondenza poetica in latino coi suoi amici Gontier e Pietro Col, e incoraggiò anche altri a prendere la difesa di Giovanni di Meun. E quel che c'è di più singolare è che da questo stesso circolo, che si faceva campione della multiforme e licenziosa opera medioevale, partivano i primi germi dell'Umanesimo francese. Giovanni di Montreuil è l'autore di gran numero di epistole ciceroniane, infarcite di locuzioni, di retorica e di vanità umanistiche. Egli e i suoi amici Gontier e Pietro Col sono in corrispondenza epistolare col severo teologo di tendenze riformatrici Nicola di Clémanges.

Giovanni di Montreuil prendeva certamente sul serio le sue convinzioni letterarie. Egli scrive a un ignoto giurista avversario del *Roman de la rose:* «Più cerco di penetrare l'importanza dei misteri e i misteri dell'importanza di quell'opera profonda e celebre di maestro Giovanni di Meung, e più mi stupisco della sua disapprovazione». Lo difenderà fino all'ultimo respiro, e son molti che come lui serviranno la stessa causa con la penna, con la parola e con la mano.[2] E quasi a provare che in quella disputa sul *Roman de la rose* c'era qualcosa di più d'un semplice giuoco di società, prese infine *la* parola un uomo, che tutto ciò che diceva lo diceva unicamente in difesa della più alta moralità e della più pura dottrina, il celebre teologo e cancelliere

dell'Università di Parigi, Giovanni Gerson. Dalla sua biblioteca, la sera del 18 maggio 1402, datò un trattato contro il *Roman de la rose.* Era la risposta all'attacco che Pietro Col aveva diretto contro uno scritto anteriore del Gerson,[1] e non era il primo scritto che il Gerson dedicava al *Roman;* il libro gli pareva la peste più pericolosa, la fonte di ogni immoralità; lo voleva combattere in tutte le occasioni. A più riprese egli muove in campo contro l'influenza perniciosa «du vicieux roman de la rose».[2] Se ne avesse una copia, egli dice, che fosse l'unica e valesse un migliaio di libbre, preferirebbe bruciarla che venderla e vederla pubblicata.

Gerson prese a prestito la forma della sua trattazione dallo stesso avversario: una visione allegorica. Un mattino, risvegliandosi, sente che il cuore gli sfugge «moyennant les plumes et les eles de diverses pensées, d'un lieu en autre jusques à la cour saincte de crestienté». Là, esso incontra Giustizia, Coscienza e Sapienza e ascolta Castità accusare il Folle Amoroso, cioè Giovanni di Meun, di avere esiliato dalla terra lei e tutti i suoi seguaci. Le sue «bonnes gardes» sono precisamente le cattive figure del romanzo: «Honte, Paour et Dangier le bon portier, qui ne oseroit ne daigneroit ottroyer neïs un viiain baisier ou dissolu regart ou ris attraiant ou parole legiere». Castità lancia una serie di rimproveri in faccia al Folle Amoroso: «Il gette partout feu plus ardent et plus puant que feu gregois ou de souffre»; e fa diffondere da vecchie sfrontate la teoria: «comment toutes jeunes filles doivent vendre leurs corps tost et chierement sans paour et sans vergoigne, et qu'elles ne tiengnent compte de decevoir ou parjurer». Deride il matrimonio e la vita monastica; dirige tutta la fantasia verso i piaceri carnali, e, ciò che è peggio, fa dire a Venere e a Natura e persino a Dama Ragione delle parole in cui le idee dei piaceri sensuali sono mescolate a quelle del Paradiso e dei misteri cristiani.

Ed infatti, era lì che si nascondeva il . pericolo. La grande opera, col suo miscuglio di sensualità, di cinismo beffardo e di simbolismo elegante, risvegliava negli spiriti un misticismo sensuale che doveva apparire all'austero teologo un abisso di peccato. Che cosa aveva osato di asserire l'avversario di Gerson, Pietro Col? [1] Che il «Fol amoureux» solo può giudicare del valore di quella insana passione; poiché chi non la conosce, la vede soltanto in uno specchio e come in un enigma. Dunque applicava all'amore terreno la sacra parola di S. Paolo nell'epistola ai Corinzi, per parlare di esso come il mistico parla della propria estasi! Non temeva di dichiarare che il *Cantico dei Cantici* era stato composto in lode della figlia di Faraone. Diceva che coloro che avevano schernito il libro del *Roman de la rose* avevano piegato il ginocchio davanti a Baal, e che la Natura non vuole che un solo uomo basti a una sola donna, e che il Genio della Natura è Dio. Osa persino servirsi del testo del Vangelo secondo Luca II 23, per provare che anticamente gli organi genitali della donna, la rosa del romanzo, erano stati sacri. E, con piena fiducia nelle sue idee sacrileghe, egli fa appello alla folla dei difensori del libro, e predice a Gerson ch'egli stesso sarebbe caduto vittima di un pazzo amore, come era accaduto ad altri teologi prima di lui.

L'autorità del *Roman de la rose* non è stata intaccata dall'attacco di Gerson. Nel 1444 un canonico di Lisieux, Stefano Legris, offre a Giovanni Lebègue, segretario alla Corte dei Conti di Parigi, un suo *Répertoire du roman de la rose.*[2] E ancora alla fine del secolo decimoquinto, Giovanni Molinet può dichiarare che le sentenze del romanzo correvano come proverbi di uso comune.[3] Egli stesso si sente chiamato a fornire un commento moraleggiante dell'opera, in cui la fontana del poema diventa il simbolo del battesimo, l'usignolo che invita all'amore la voce dei predicatori e dei teologi, e la rosa Gesù stesso. Clément Marot ha composto

un rimodernamento del romanzo, e perfino Ronsard si serve delle figure allegoriche di Bellaccoglienza, Falso Pericolo e così via.[1]

Mentre i gravi letterati combattevano la loro battaglia, l'aristocrazia trovava nella loro disputa un'ottima occasione per allegre conversazioni e divertimenti pomposi. Boucicaut, che fu lodato da Christine de Pisan per aver tenuto alto l'antico ideale della fedeltà cavalleresca nell'amore, probabilmente trovò in quella lode lo stimolo a fondare il suo Ordine «de l'écu verd à la dame blanche» per la difesa delle donne oppresse. Però, non poté gareggiare col duca di Borgogna, e il suo Ordine fu subito eclissato dalla grandiosa «Cour d'amours», istituita il 14 febbraio 1401 nel palazzo d'Artois a Parigi. Era uno splendido salotto letterario. Filippo l'Ardito, duca di Borgogna, vecchio uomo di Stato, calcolatore, di cui non ci si aspetterebbe mai di trovarlo alle prese con siffatte cose, aveva, insieme con Luigi di Borbone, pregato il re di istituire la Corte d'amore come una distrazione durante l'epidemia di peste che imperversava a Parigi, «pour passer partie du tempz plus gracieusement et affin de trouver esveil de nouvelle joye».[2] La Corte d'amore era fondata sulle virtù dell'umiltà e della fedeltà, «à l'onneur, loenge et recommandacion et service de toutes dames et damoiselles». I membri, molto numerosi, portavano dei titoli altisonanti: i due fondatori e Carlo VI erano «Grands conservateurs»; fra i «Conservateurs» c'erano Giovanni senza Paura, suo fratello Antonio di Brabante, il suo giovane figlio Filippo. C'era un «Prince d'amour»: Pietro di Hauteville, proveniente dal Hainaut; c'erano «Ministres, Auditeurs, Chevaliers d'honneur, Conseillers, Chevaliers trésoriers, Grands Veneurs, Ecuyers d'amour, Maitre des requêtes, Secrétaires»; insomma, l'intero sistema di corte e di governo vi era imitato. Accanto a principi e prelati vi si trovavano borghesi e membri del

basso clero. Le attività e il cerimoniale erano accuratamente regolati. Qualchecosa di simile, dunque, alle comuni Camere di retorica. I membri ricevevano dei temi che dovevano svolgere in tutte le forme poetiche riconosciute: «ballades couronnées ou chapelées, chansos, sirventois, complaintes, rondeaux, lais, virelais», ecc. Si dovevano tenere dibattiti «en forme d'amoureux procès, pour différentes opinions soustenir». Le dame dovevano distribuire premi, ed era proibito di comporre versi che potessero offendere l'onore femminile.

Quanto di veramente borgognone in questo solenne comportamento, in quelle forme piene di serietà per un grazioso divertimento! È sorprendente, e tuttavia spiegabile, che la corte si dichiarasse pel severo ideale della nobile fedeltà. Ma se ora si credesse che anche i settecento membri di cui si conoscono i nomi, durante i quindici anni dell'esistenza della società, siano stati, come Boucicaut, sinceri partigiani di Christine de Pisan e perciò nemici del *Roman de la rose,* si urterebbe contro i fatti. Tutto ciò che sappiamo dei costumi di Antonio di Brabante e di altri gran signori li rende poco adatti a figurare da difensori dell'onore femminile. Uno dei membri, un certo Regnault d'Azincourt, è autore del ratto della giovane vedova di un mercante, ratto andato a vuoto, ma preparato in grande stile, con venti cavalli e un prete.[1] Un altro membro, il conte di Tonnerre, si rende colpevole di un delitto simile. E quasi a dimostrare definitivamente che tutto si limitava a un bel giuoco di società, gli stessi avversari di Christine de Pisan nella polemica letteraria sul *Roman de la rose,* si trovano fra i membri della «Corte d'amore»: Giovanni di Montreuil, Gontier et Pietro Col.[2]

IX

L'ETICHETTA DELL'AMORE

La letteratura ci fa conoscere le forme dell'amore di una data epoca, ma noi dobbiamo immaginarle nella vita stessa. Esisteva tutto un sistema di forme convenzionali, che riempiva la vita di un giovane aristocratico. Quanti simboli, quante immagini dell'amore sono stati abbandonati a poco a poco dai secoli seguenti! In luogo di Amore si aveva tutta la complessa mitologia del *Roman de la rose.* Poiché non v' ha dubbio che Bellaccoglienza, Dolce-Pensiero, Falso-Sembiante, e gli altri personaggi sono vissuti nelle immaginazioni oltre che nelle produzioni letterarie. Poi c'era il tenero significato dei colori dei vestiti, dei fiori, degli ornamenti. Il simbolismo dei colori, che nemmeno oggi è dimenticato del tutto, aveva un posto importante nella vita amorosa del Medioevo. Chi non lo conosceva a sufficienza, trovava una guida nel *Blason des couleurs,* scritto verso il 1458 dallo «Herold Sicilien»,[1] poi tradotto in versi nel secolo XVI, e deriso da Rabelais, non tanto perché questi disprezzasse l'argomento, quanto forse perché egli stesso aveva in mente di scrivere qualcosa di simile.[2]

Quando Guglielmo di Machaut vede per la prima volta la sua amata, rimane estasiato perché essa porta sopra una veste bianca un cappuccio di stoffa celeste con pappagalli verdi; giacché il verde è il colore dell'amor nuovo e il celeste della fedeltà. Più tardi, quando è passato il tempo felice del suo amore di poeta, egli vede in sogno il ritratto della dama che, sospeso sopra il suo letto, volge altrove lo sguardo: questa volta la dama è vestita tutta di verde, «qui nouvelleté signifie». E la rimprovera in una ballata:

En lieu de bleu, dame, vous vestez vert.[1]

Anelli, veli, tutti i gioielli e tutti i regali dell'amore avevano una funzione speciale, con le loro misteriose divise e gli emblemi che spesso degeneravano nei rebus più artificiosi. Il Delfino nel 1414 va in guerra con uno stendardo che portava in oro un K, un cigno *(cygne)* e un L; con questi segni era indicato il nome di una dama della corte di sua madre, che veniva chiamata «la Cassinelle».[2] Ancor un secolo dopo, Rabelais si farà beffe dei «glorieux de court et transporteurs de noms» che, nelle loro divise, simboleggiano «espoir» con una «sphère», «peine» con «pennes d'oiseaux», «mélancolie» con «l'ancholie», cioè l'aquilègia.[3]

C'erano anche giuochetti di società, come *Le roi qui ne ment, Le chastel d'amours, Ventes d'amour, Jeux à vendre.* La fanciulla nomina un fiore o qualcosa d'altro; il giovane deve rimare su quel nome un complimento:

Je vous vens la passcrose.
— Belle, dire ne vous, ose
Comment Amours vers vous me tire,
Si l'apercevez tout sanz dire.[4]

Lo *Chastel d'amours* era un altro giuoco fatto di domande e risposte che si basavano sulle figure del *Roman de la rose:*

Du chastel d'Amours vous demant:
Dites le premier fondement[1]
— Amer loyaument.

Or me nommez le mestre mur
Qui joli le font, fort et seur !
— Celer sagement.

Dites moy qui sont li crenel,
Les fenestres et li carrel!
— Regart atraiant.

Amis, nommez moy le portier!
— Dangier mauparlant.

Qui est la clef qui le puct deffermer?
— Prier courtoisement.[1]

Fin dai giorni dei trovatori gran parte delle conversazioni a corte era occupata dalla casistica dell'amore. Con ciò, si può dire, la curiosità e la maldicenza venivano ingentilite a forma letteraria. Oltre che da *beaulx livres, dits, ballades,* i pranzi alla corte di Luigi d'Orléans erano animati da *demandes gracieuses.*[2] È al poeta soprattutto che si rivolge per la decisione. Una comitiva di dame e di signori si reca da Machaut con una serie di «partures d'amours et des ses aventures».[3] Egli aveva difeso nel suo *Jugement d'amour* la tesi che è meno da compiangere la dama che perda l'amante per effetto della morte, che l'amante di una donna infedele. Ogni caso d'amore viene esaminato secondo rigide norme. «Bel sire, che cosa preferireste: che si parlasse male della vostra amata mentre voi la credete fedele, o che se ne dicesse bene mentre voi la trovate infedele?». L'alto concetto formale di onore e il rigido dovere dell'amante di proteggere il buon nome dell'amata esigevano che si rispondesse: «Dame, j'aroie plus cheir que j'en oïsse bien dire et y trouvasse mal».

Una dama è trascurata dal suo primo amante; agisce in mala fede prendendone un altro che è più sincero? Un cavaliere che ha perduto ogni speranza di vedere la sua dama, giacché il marito geloso la tiene sotto chiave, può finalmente rivolgersi a un amor novello? Quando un cavaliere lascia la sua amata per una signora altolocata e, respinto da questa, chiede perdono, l'onore della dama le permette di perdonargli? [1] Da tale casistica non c'è che un passo a trattare le questioni d'amore in forma di processo, come ha fatto Marziale d'Auvergne nel suo *Arrestz d'amour.*

Noi conosciamo tutte queste forme sociali dell'amore soltanto dal loro riflesso nella letteratura; ma esse facevano parte della vita reale. Quel codice di concetti, regole e forme

«cortesi» non serviva esclusivamente a scriver poesie, bensì doveva venire messo in pratica nella vita dell'aristocrazia o almeno nelle conversazioni. Si dura, però, molta fatica a discernere attraverso i veli della poesia la vita effettiva dell'epoca. Anche dove un amore reale è descritto minuziosamente, la descrizione si informa all'ideale vigente e adopera l'apparato tecnico delle convenzioni amorose correnti e lo stile del genere letterario. Così è, per esempio, del racconto, molto lungo, dell'amore d'un vecchio poeta per una ardita giovinetta del secolo decimoquarto, *Le livre du VoirDit* (cioè storia veritiera) di Guglielmo di Machaut.[2] Il poeta dev'aver avuto all'incirca sessant'anni, quando la diciottenne Péronnelle d'Armentières,[3] discendente di una nobile famiglia della Champagne, gli mandò, nel 1362, il suo primo *rondel,* nel quale offriva il suo cuore al celebre poeta, che non aveva mai visto, pregandolo di iniziare con lei una corrispondenza amorosa in versi. Il povero poeta, malaticcio, orbo di un occhio, gottoso, si accende subito. Risponde al *rondel* e inizia uno scambio di lettere e di poesie. Péronnelle è fiera della sua relazione letteraria; da principio non ne fa segreto con nessuno. Desidera ch'egli racconti in un libro tutto il loro amore secondo verità, inserendovi le loro lettere e poesie. Il poeta si mette all'opera con gioia: «Je ferai, à votre gioire et loenge, chose dont il sera bon mémoire».[1] «Et, mon très-dous cuer, — egli scrive — vous estes courrecié de ce que nous avons si tart commencié? (come avrebbe potuto cominciare prima Péronnelle?) Par Dieu aussi suis-je (con ragione); mais ves-cy le remède: menons si bonne vie que nous porrons, en lieu et en temps, que nous recompensons le temps que nous avons perdu; et qu'on parle de nos amours jusques à cent ans cy après, en tout bien et en toute honneur; car s'il y avoit mal, vous le celeriés à Dieu, se vous poviés».[2]

Che cosa fosse allora compatibile con un amore onesto ce

lo insegna il racconto nel quale Machaut inserisce le lettere e le poesie. A sua preghiera, essa gli manda il suo ritratto, che egli venera come un dio in terra. Si avvia al primo incontro angosciato dai propri difetti fisici, e la sua felicità non conosce limiti allorché vede che il suo aspetto non spaventa la giovane amata. Essa si mette a dormire sotto un ciliegio sulle ginocchia di lui, o almeno finge di dormire. E gli concede anche maggiori favori. Un pellegrinaggio a Saint Denis e alla Fiera del Lendit offre loro l'occasione di passare qualche giorno insieme. Un pomeriggio, tutta la comitiva è estenuata dal chiasso e dal caldo (era la metà di giugno); trovano nella città piena di gente alloggio presso un tale che cede loro una camera con due letti. Nel buio della stanza la cognata di Péronnelle si corica su uno dei letti, sull'altro Péronnelle colla sua cameriera. Essa invita il timido poeta a mettersi fra loro due; egli non si muove per paura di disturbarla; quando si risveglia, la giovane gli ordina di baciarla. Allorché si avvicina la fine del piccolo viaggio ed essa si accorge della sua tristezza, gli permette di andare da lei a svegliarla, per prender congedo. E sebbene anche in quest'occasione egli continui a parlare di «onneur» e di «onnesteté», non si comprende troppo bene, dal suo racconto abbastanza esplicito, che cosa mai essa gli abbia ancora negato. Gli dà la piccola chiave d'oro del suo onore, il suo tesoro, affinché lo protegga con cura: ma ciò che rimaneva ancora da proteggere era soltanto la sua onorabilità davanti agli occhi della gente.[1] Più felicità di quella non era destinata al poeta, e, in mancanza di altre vicende, egli riempie la seconda metà del suo libro con interminabili racconti mitologici. Finalmente Péronnelle gli fa sapere che la loro relazione deve cessare; evidentemente perché si sposa. Ma egli decide di continuare ad amarla e adorarla, e, quando saranno morti tutti e due, il suo spirito chiederà a Dio di poter seguitare, nella gloria eterna, a

chiamare l'anima di lei «Toute-belle».[2]

Tanto sui costumi quanto sui sentimenti, *Le Voir-Dit* ci informa meglio della maggior parte della letteratura amorosa del tempo. Anzitutto la straordinaria libertà che questa giovane poteva permettersi senza dar scandalo. Poi, la ingenua indifferenza per cui tutto, anche il particolare più intimo, si svolge alla presenza di altri, sia la cognata, la cameriera o il segretario. Mentre i due sono sotto il ciliegio, il segretario inventa un grazioso giochetto: pone sulla bocca di Péronnelle una foglia e dice a Machaut di baciare la foglia. Quando questi s' arrischia a farlo, il segretario tira via la foglia, sicché egli sfiora la sua bocca.[3] Non meno notevole è l'accordo tra doveri d'amore e quelli religiosi. Il fatto che Machaut, canonico della chiesa di Reims, appartiene al clero, non va preso troppo sul serio. Gli ordini minori, che bastavano per il canonicato, non erano allora troppo rigorosi nella questione del celibato. Petrarca era pure canonico. Che si scegliesse un pellegrinaggio per un appuntamento non era neppure qualcosa di straordinario: i pellegrinaggi erano assai in voga per le avventure d'amore. Ciò nonostante, Machaut e Péronnelle compirono il pellegrinaggio con molta serietà, «très dévotement».[4] In un appuntamento precedente essi ascoltano la messa insieme: egli è seduto dietro a lei:

.... Quand on dist: Agnus dei,
Foy que jc doy à Saint Crepais,
Doucement me donna la pais,
Entre deux pilers du moustier,
Et j' en avoie bien mestier,
Car mes cuers amoureus estoit
Troubiés, quant si tost se partoit.[1]

La «paix» era il piccolo piatto che girava per essere baciato, in luogo dell'antico bacio di pace sulla bocca.[2] Qui naturalmente si deve intendere che Péronnelle gli offri le labbra. Un'altra volta egli la attende in un giardino, leggendo

il breviario. All'inizio di una novena, mentre entra in chiesa, fa dentro di sé il voto di comporre, in ciascuno di quei nove giorni, una poesia sull'amata, il che non gli impedisce di parlare della gran devozione che metteva nelle sue preghiere.[3]

Nel leggere tutto questo non dobbiamo pensare a intenzioni frivole o profane: Guglielmo di Machaut è in fondo un poeta serio e di alti sentimenti. È semplicemente l'ingenuità, per noi quasi incomprensibile, con cui, prima del Concilio di Trento, le pratiche religiose erano mescolate alla vita giornaliera. Fra poco dovremo tornar su quest'argomento.

Il sentimento, che parla dalle lettere e dalla descrizione di questo amore storico, è molle, dolciastro e un po' morboso. L'espressione dei sentimenti rimane sempre avviluppata in ampi ragionamenti altisonanti e rivestita di immagini allegoriche e di sogni. Vi è qualcosa di commovente nell'ardore del canuto poeta, che descrive la magnificenza della sua felicità e l'eccellenza di «Toute-belle», senza mai rendersi conto che, in realtà, essa non ha fatto che giocare con lui e col proprio cuore.

A un dipresso della stessa epoca del *Voir-Dit* di Machaut è un'altra opera che potrebbe, in certo senso, fargli da riscontro: *Le livre du chevalier de la Tour Landry, pour l'enseignement de ses filles.*[4] Anche questo scritto proviene dall'ambiente dei nobili; ma mentre la trama del primo si svolgeva nella Champagne e a Parigi, il cavaliere de la Tour Landry ci trasporta nell'Angiò e nel Poitou. Ma non si tratta di un vecchio poeta che canti i propri amori, bensì d'un padre piuttosto prosaico che offre dei ricordi della sua gioventù, degli aneddoti e dei racconti, «pour mes filles aprendre à roumancier». Noi diremmo: per insegnar loro le buone regole riguardanti le cose d'amore. Però, quell'istruzione non è affatto romantica. Gli esempi e gli

ammonimenti che il prudente gentiluomo offre alle figlie hanno piuttosto per iscopo di avvertirle dei pericoli che accompagnano il «flirt» romantico. Guardatevi da coloro, «bien emparlés», che sono sempre in vena di «faulx regars. longs et pensifs et petits soupirs et de merveilleuses contenances affectées et ont plus de paroles à main que autres gens».[1] Non siate troppo compiacenti! Da giovinetto, egli fu una volta condotto da suo padre in un castello per fare la conoscenza della figlia del castellano, colla quale si desiderava di fidanzarlo. La giovane l'aveva accolto assai premurosamente. Per metterla alla prova egli le parlò di diversi soggetti. La conversazione cadde sui prigionieri, e il giovane gentiluomo le fece un complimento cerimonioso: «Ma demoiselle, il vaudroit mieulx cheoir à estre vostre prisonnier que à tout plain d'autres, et pense que votre prison ne seroit pas si dure que celle des Angloys». — «Si me respondit qu'elle avoyt vue nagaires cel qu'elle vouldroit bien qu' il feust son prisonnier. Es lors je lui demanday se elle luy feroit male prison, et elle me dit que nennil et qu'elle le trandoit ainsi chier comme son propre corps, et je lui dis que celui estoit bien eureux d'avoir si doulce et si noble prison. Que vous dirais-je? Elle avoit assez de langaige et lui sambloit bien, selon ses parolles, qu'elle savoit assez, et si avoit l'ueil bien vif et legier». Congedandolo lo pregò a due o tre riprese di tornare presto, come se l'avesse conosciuto da molto tempo. «Et quant nous fumes partis, mon seigneur de pére me dist: «Que te samble de celle que tu as veue. Dy m'en ton avis». — «Mon seigneur, elle me semble belle et bonne, maiz je ne luy seray jà plus de près que je suis, si vous plait». Del fidanzamento non si fece nulla e il cavaliere, s' intende, ebbe più tardi tutte le ragioni per non pentirsene.[1] Racconti di tal genere, presi dal vivo, che ci fanno vedere come i costumi si adattassero all'ideale, sono purtroppo molto rari pei secoli in questione. Se il buon cavaliere de la

Tour Landry ci avesse raccontato qualcosa di più della propria vita! Anch' egli ci dà per lo più considerazioni di ordine generale. Egli pensa in primo luogo a un buon matrimonio per le figlie. E il matrimonio aveva poco da fare coll'amore. Egli riferisce un lungo «debat» tra lui e sua moglie su quel che era permesso in amore, «le fait d'amer par amours». È d'avviso che una fanciulla, in certi casi, possa ben amare con ogni decoro, per esempio, «en espérance de mariage». La sua consorte è di parere contrario. Una fanciulla fa bene a non innamorarsi affatto, nemmeno del suo fidanzato. Ciò non fa che distrarla dalla vera pietà. «Car j' ay ouy dire à plusieurs, qui avoient esté amoureuses en leur juenesce, que, quant elles estoient à l'église, que la pensée et la merencolie leur faisoit plus souvent penser à ces estrois pensier et deliz de leurs amours que ou (au) service de Dieu, et est l'art d'amours de telle nature que quant l'en (on) est plus ru divin office, c'est tant comme le prestre tient nostre seigneur sur l'autel, lors leur venoit plus de menus pensiers».[2] Machaut e Péronnelle avrebbero potuto confermare questa acuta osservazione psicologica. Però, quale differenza fra la concezione del poeta e quella del cavaliere! E come si concilia l'austerità del signor de la Tour Landry col fatto che quel padre, per istruire le sue figlie, racconta loro delle storielle così scabrose che non avrebbero sfigurato nelle *Cent nouvelles nouvelles?*

Proprio lo scarso rapporto che c'era fra le belle forme dell'ideale dell'amore cortese e la realtà del fidanzamento e del matrimonio faceva sì che l'elemento del giuoco, della conversazione, del divertimento letterario potesse spiegarsi più liberamente in tutto ciò che si riferiva alla raffinata vita d'amore. L'ideale dell'amore e la bella finzione della fedeltà e del sacrifizio non entravano per nulla nelle considerazioni del tutto materiali con cui veniva conchiuso un matrimonio,

soprattutto un matrimonio fra nobili. Quell'ideale non poteva esser vissuto altro che sotto la forma di un giuoco pieno d'incanto o di ristoro sentimentale. Il torneo forniva a quel giuoco dell'amore romantico la sua forma eroica ; l'idea pastorale, la forma idillica.

X

L’IMMAGINE IDILLICA DELLA VITA

La forma cavalleresca della vita era troppo sovraccarica di ideali di *bellezza,* di virtù, di bontà. Se la si considerava con freddo senso realistico, come per esempio faceva il Commines, tutta quella celebrata *chevalerie* appariva così inutile e falsa, un’artefatta commedia, un ridicolo anacronismo: i veri impulsi dell’anima umana, quelli che facevano agire gli uomini e determinavano i destini degli Stati e delle comunità, rimanevano esclusi da essa. Se già socialmente la possibilità di attuazione dell’ideale cavalleresco era diventata estremamente esigua, più debole ancora si mostrava il lato etico, cioè la realizzazione delle virtù cui mirava l’ideale cavalleresco. Vista con criteri veramente spirituali, tutta quella vita nobile non era altro che peccato e vanità. Ma persino dal punto di vista meramente estetico l’ideale falliva: la stessa bellezza di quella forma di vita poteva esser posta in discussione sotto tutti i rapporti. La vita cavalleresca poteva ancora sembrare desiderabile a qualche borghese; ma la nobiltà era presa da grande stanchezza e da tedio. Quel bel giuoco della vita aulica era così variopinto, così falso, così paralizzante: bisognava fuggire quell’arte di vivere tanto faticosamente costruita, e andare verso la sicura semplicità e la quiete.

Due erano le vie che potevano condurre fuori dell’ideale cavalleresco: quella della vita reale e attiva e del moderno spirito di ricerca, e quella della rinunzia al mondo. Ma quest’ultima via si biforcava, come I’ Y di Pitagora: la linea principale era quella della vera vita religiosa, la linea laterale invece si manteneva al margine del mondo coi suoi piaceri.

Il desiderio della vita bella era tanto forte che, anche là dove la vanità e l'immoralità della vita di corte e di guerra erano state riconosciute, appare aperta ancora una via verso la bellezza terrena, verso un sogno ancor più dolce e più luminoso. L'antica illusione della vita pastorale riluceva ancora come una promessa di felicità naturale, con tutto lo splendore che aveva irradiato dal tempo di Teocrito. Il grande appagamento poté sembrar possibile senza lotta, con la fuga dal mondo dell'odio e dell'insidia, delle rivalità per i vani onori, lontano dal lusso e dal fasto opprimente e sovraccarico, e dalla guerra crudele e pericolosa.

L'elogio della vita semplice era un tema che la letteratura medioevale aveva ereditato dall'antichità. Esso non è identico al tema della vita *pastorale;* si tratta piuttosto d'una manifestazione positiva e d'una negativa del medesimo sentimento. La prima è la pastorale, in cui prende forma il contrasto positivo colla vita di corte; la manifestazione negativa, è la fuga dalla corte, la lode dell'*aurea mediocritas,* della rinunzia all'ideale di vita aristocratico, sia che si fugga nello studio, nella solitudine tranquilla o nel lavoro. Tuttavia, i due motivi confluiscono continuamente. Già nel secolo dodicesimo Giovanni di Salisbury e Walter Map avevano scritto sul tema delle miserie della vita di corte i loro trattati *De nugis curialium.* Nella Francia del '300, il tema aveva avuto la sua classica espressione nel poema *Le Dit de Franc Gontier* [1] di Filippo di Vitry, vescovo di Meaux, che era musicista e poeta ed era stato lodato dal Petrarca. In esso la fusione colla pastorale è perfetta:

Soubz feuille vert, sur herbe delitable
Lez ru bruiant et prez clere fontaine
Trouvay fichee une borde portable,
Ilec mengeoit Gontier o (avec) dame Helayne
Fromage frais, laict, burre, fromaigee,
Craime, matton, pomme, nois, prune, poire,

Aulx et oignons, escaillongne froyee
Sur crouste bise, au gros ael, pour mieulx boire.

Dopo il pranzo si baciano «et bouche et nez, polie et bien barbue»; poi Gontier va nella foresta per abbattere un albero, mentre dame Helayne va a fare il bucato.

l'oy Gontier en abatant son arbre
Dieu mercier de sa vie seüre:
«Ne scay, dit-il, que sont pilliers de marbre,
Pommeaux luisans, murs vestus de paincture;
Je n'ay paour de traïson tissue
Soubz beau semblant, ne qu'empoisonné soye
En vaisseau d'or. Je n'ay la teste nue
Devant thirant, ne genoil qui s'i ploye.
Verge d'ussier jamais ne me deboute,
Car jusques la ne m'eprent convoitise,
Ambicion, ne lescherie gloute.
Labour me paist en joieuse franchise;
Moult j'aime Helayne et elle moy sans faille,
Et c'est assez. De tombel n'avons cure».
Lors je dy: «las! serf de court ne vault maille,
Mais Franc Gontier vault en or jame pure.

È questa la classica espressione, anche per le generazioni seguenti, dell'ideale della vita semplice, colla sua sicurezza ed indipendenza, coi suoi piaceri della frugalità, della salute, del lavoro e dell'amore coniugale, naturale e senza complicazioni.

Eustachio Deschamps cantò la lode della vita semplice e la fuga dalla corte in gran numero di ballate. Fra l'altro dà una fedele imitazione del *Franc Gontier*:

En retournant d'une court souveraine
Où j'avoie longuement sejourné,
En un bosquet, dessus une fontaine
Trouvay Robin le franc, enchapéle,

Chapeauls de flours avoit cils afublé
Dessus son chief, et Marion sa drue....[1]

Egli allarga il tema, dileggiando la vita del guerriero e la cavalleria. Con tutta serietà egli deplora la miseria e la crudeltà della guerra: non c'è mestiere peggiore di quello del guerriero: ogni giorno commette i sette peccati capitali; cupidigia e vanagloria sono l'essenza della guerra.

Je veuil mener d'or en avant
Estat moien, c'est mon oppinion,
Guerre laissier et vivre en labourant:
Guerre mener n'est que dampnacion.[1]

Gli capita anche di maledire chi lo vorrebbe sfidare a duello, o si fa categoricamente proibire dalla sua dama il duello che gli si vuol far fare a cagione sua.[2] Ma più spesso troviamo il tema della *aurea mediocritas,* puro e semplice:

Je ne requier à Dieu fors qu'il me doint
En ce monde lui servir et loer,
Vivre pour moy, cote entière ou pourpoint,
Aucun cheval pour mon labour porter,
Et que je puisse mon estat gouverner
Moiennement, en grace, sanz envie,
Sanz trop avoir et sanz pain demander,
Car au jour d'ui est la plus seure vie.[3]

La ricerca della gloria e del guadagno non porta che miserie, mentre invece il povero è contento e felice, e vive indisturbato e a lungo:

.... Uns ouvrier et uns povres chartons
Va mauvestuz, deschirez et deschaulx,
Mais en ouvrant prant en gré ses travaulx
Et liement fait son euvre fcnir.
Par nuit dort bien; pour ce uns telz cueurs loiaulx
Voit quatre roys et leur regne fenir. [4]

L'idea che il semplice lavoratore sopravvive a quattro re piacque tanto al poeta che la riprese parecchie volte. [5]

L'editore delle opere poetiche di Deschamps, Gastone Raynaud, è d'avviso che tutte le poesie che rivelano questa tendenza [6] e che sono generalmente fra le migliori del poeta, siano da attribuirsi al suo ultimo periodo, in cui egli, destituito oramai dalle sue cariche, abbandonato e deluso, avrebbe compreso la vanità della vita di corte.[7] Significherebbero quindi un raccoglimento. Ma non potrebbe essere piuttosto una reazione, un fenomeno di stanchezza? La stessa nobiltà, in mezzo alla sua vita di sbrigliate passioni e di abbondanza, avrà, mi sembra, desiderato ed apprezzato queste produzioni d'un poeta di corte, che in altri tempi aveva prostituito le sue doti per soddisfare il più grossolano bisogno di ridere. Verso il '400 è il circolo dei primi umanisti francesi, umanesimo francese strettamente collegato al partito riformatore dei grandi concili, che elabora ulteriormente il tema della disapprovazione della vita di corte. Lo stesso Pietro d'Ailly, il grande teologo e politico della Chiesa, compone, a riscontro del *Franc Gontier,* l'immagine del tiranno e della sua vita da schiavo piena di terrori.[1] Altri, di idee affini, adoperano allo stesso scopo la forma epistolare latina, che allora veniva rimessa in onore: così Nicola di Clemanges[2] e il suo corrispondente Giovanni di Montreuil.[3] A quella cerchia apparteneva il milanese Ambrogio de Miliis, segretario del duca d'Orleans, che scrisse a Gontier Col un'epistola, in cui un cortigiano sconsiglia un amico dall'entrare nel servizio di corte.[4] Questa lettera, caduta nell'oblio, fu tradotta da Alain Chartier, il celebre poeta di corte, o per lo meno fu pubblicata sotto il suo nome col titolo *Le Curial.*[5] *Le Curial* fu poi ritradotto in latino dall'umanista Roberto Gaguin.[6]

Nella forma d'un poema allegorico, alla maniera del *Roman de la rose,* lo stesso tema fu trattato da un certo Carlo

di Rochefort. Il suo *L'abuzé en court* fu attribuito al re Renato.[7] Giovanni Meschinot cantò come tutti i suoi predecessori:

> La cour est une mer, dont sourt
> Vagues d'orgueil, d'envie orages....
> Ire esmcut debats et outrages,
> Qui les nefs jettent souvent bas;
> Traison y fait son personnage,
> Nage aultre part pour tes ébats.[1]

Ancora nel secolo decimosesto il vecchio tema non aveva perduto il suo fascino.[2]

Sicurezza, calma e indipendenza sono le cose buone, per amor delle quali si vuoi fuggire la corte, e condurre una vita semplice, laboriosa e frugale in mezzo alla natura. Questo è il lato negativo dell'ideale. Ma il lato positivo non è costituito tanto dalla gioia del lavoro e della semplicità, quanto dalla gioia che offre l'amore naturale.

Nel suo significato più intrinseco la pastorale è qualcosa di più di un genere letterario. Non si tratta di descrivere realisticamente la vita dei pastori coi suoi piaceri semplici e naturali, bensì di riviverla, si tratta cioè d'un'*imitatio.* Dominava l'idea convenzionale che nella vita pastorale regnasse l'amore nella sua indisturbata naturalezza. E là ci si voleva rifugiare, se non proprio in realtà, per lo meno in sogno. Anche questa volta l'ideale pastorale doveva servire da rimedio per liberare gli animi dalla rigidità di un amore dogmatizzato e formalizzato. Tutti smaniavano di emanciparsi dai concetti opprimenti della fedeltà e dell'adorazione cavalleresca, dall'apparato multicolore delle allegorie; ed anche dalla grossolanità, dall'egoismo, dai peccati sociali che accompagnavano la vita amorosa nella realtà. Un amore facilmente appagabile, semplice e sereno, in mezzo alle gioie innocenti della natura: tale appariva la fortuna di Robin e Marion, di Gontier e Helayne. Essi erano i

felici, gli invidiabili; il villano tanto diffamato divenne a sua volta un ideale.

Il tardo Medioevo è, però, ancora così genuinamente aristocratico e così inerme di fronte a una bella illusione, che il suo entusiasmo per la vita naturale non è in grado di condurre ad un robusto realismo, ma si limita, in pratica, ad un adornamento artificioso dei costumi di corte. I nobili del ’400 recitano da pastori e da pastorelle, ma in sostanza il culto della natura e l’ammirazione per la semplicità e per il lavoro sono ancora ben poca cosa. Tre secoli più tardi, quando Maria Antonietta munge le vacche e fa il burro al Trianon, l’ideale bucolico ha già tutta la serietà dei siocratici: la natura e il lavoro sono già le grandi divinità dell’epoca, sebbene dormano ancora; e tuttavia la società aristocratica ne fa ancora un giuoco. Ma quando, intorno al 1870, la gioventù intellettuale russa si mischia al popolo per vivere da contadini, per i contadini, l’ideale si è convertito in amara serietà. E anche allora la realizzazione si rivelerà illusoria.

C’era una sola forma poetica che rappresentasse la transizione fra la pastorale propriamente detta e la realtà: la *Pastourelle,* il poemetto che cantava la facile avventura del cavaliere colla forosetta. L’erotismo schietto vi trovava una forma fresca ed elegante, che lo elevava al di sopra delle trivialità, conservando tuttavia tutta la vaghezza del sentimento naturale: si potrebbe raffrontarla con alcuni bozzetti di Guy de Maupassant.

Però il sentimento si fa veramente pastorale soltanto quando l’amante stesso immagina d’essere un pastore. Scompare in tal modo qualunque contatto colla realtà. Allora tutti gli elementi della concezione cortese dell’amore si trovano trasportati senz’altro nell’ambiente pastorale: un soleggiato paese di sogno, il desiderio amoroso, fra suoni di flauto e canti d’uccelletti. Sono suoni lieti che addolciscono anche le tristezze dell’amore, le nostalgie e i lamenti, il

dolore dell'abbandonata. Nella pastorale l'erotismo ritrova sempre il contatto col godimento naturale, che gli è indispensabile. Così la pastorale diviene il genere nel quale si sviluppa l'espressione letteraria del sentimento della natura. In principio non si pensa ancora a descrivere le bellezze naturali; basta il semplice godimento del sole e dell'estate, dell'ombra e dell'acqua fresca, dei fiori e degli uccelletti. L'osservazione e la pittura della natura non vengono che in un secondo tempo: scopo principale rimane il sogno d'amore; i tratti di grazioso realismo che la poesia bucolica ci offre sono un accessorio. La descrizione della vita rurale in una poesia come *Le dit de la pastoure* di Christine de Pisan inaugura un genere.

Una volta conquistato il suo posto come ideale aulico, la moda pastorale diventa una mascherata. Tutto può esser travestito bucolicamente. Le sfere, ove si muovono la fantasia della pastorale e quella del romanticismo cavalleresco, finiscono per confondersi. Si dà un torneo in forma di giuoco pastorale. Re Renato tiene il suo *Pas d'armes de la bergère.*

Sembra, però, che i contemporanei abbiano visto in questa commedia qualcosa di schietto; Chastellain mette la vita pastorale del re Renato nel novero delle «Merveilles du monde»:

J'ay un roi de Cécille
Vu devenir berger
Et sa femme gentille
De ce mesme mestier,
Portant la pannetière,
La houlette et chappeau,
Logeans sur la bruyère
Auprès de leur trouppeau.[1]

Un'altra volta la pastorale serve a dare veste poetica a una velenosa satira politica. Non esiste opera più bizzarra del

lungo poema bucolico *Le Pastoralet.*[2] L'autore, un partigiano dei Borgognoni, adopera questa veste graziosa per descrivere l'assassinio di Luigi d'Orléans, scagionare Giovanni senza Paura e sfogare tutto l'odio del partito borgognone contro il duca d'Orléans. Léonet è il nome bucolico di Giovanni, Tristifer quello dell'Orléans; la descrizione della danza e dell'ornamentazione floreale è mirabilmente condotta; persino la battaglia d'Azincourt vien descritta in forma pastorale.[3]

L'elemento pastorale non mancava mai nelle feste di corte. Si prestava a meraviglia per le mascherate, che, come «entremets», conferivano splendore ai banchetti, ed era inoltre singolarmente adatto alle allegorie politiche. Si era già fatta per un altro verso l'abitudine di considerare il principe come pastore e il popolo come il suo gregge: era l'idea della forma originaria dello Stato secondo i Padri della Chiesa. I patriarchi avevano vissuto da pastori; la vera autorità, quella secolare come quella spirituale, consisteva non nel dominare bensì nel custodire il gregge.

> Seigneur, tu es de Dieu bergier;
> Garde ses bestes loyaument,
> Mets les en champ ou en vergier,
> Mais ne le perds aucunement;
> Pour ta peine auras bon paiement
> En bien le gardant, et se non,
> A male heure reçus ce nom.[1]

In questi versi delle *Lunettes des princes* di Giovanni Meschinot non c'è una rappresentazione veramente pastorale. Ma, appena si cercò di raffigurare qualcosa di simile, le immagini confluirono insieme. Un «entremets» per le nozze di Carlo il Temerario a Bruges nel 1468, celebrò le principesse del passato come «nobles bergères qui par cy devant ont esté pastoures et gardcs des brebis de pardeça».[2] Una rappresentazione eseguita a Valenciennes per il ritorno

di Margherita d'Austria dalla Francia nel 1493, mostrava come il paese si rimettesse dalla devastazione «le tout en bergerie»[3]; e ancora nel 1648 si ha una pastorale politica, in occasione della festa per la pace di Vestfalia, *De Leeuwendalers.* L'idea del principe come pastore si trova anche nell'antico inno olandese, il canto di *Wilhelmus.*

Scusate mie povere pecorelle
Che qui siete in grande strettezza,
Il vostro pastore non deve dormire:
Tutte siete voi ora disperse.

La fantasia pastorale è chiamata in ballo persino in piena guerra. Le bombarde di Carlo il Temerario davanti a Granson si chiamano «le berger et la bergère». Quando i Francesi scherniscono i Fiamminghi chiamandoli pastori inetti al mestiere delle armi, Filippo di Ravenstein entra in campo con ventiquattro nobili, in costume di pastori con bastoni e paniere.[1]

Le figure dei pastori di Betlemme nelle rappresentazioni dei «misteri» davano modo spontaneamente d'introdurvi motivi pastorali; solo che in questo caso il carattere sacro dell'oggetto vietava qualunque accenno all'amore, e i pastori venivano sulla scena senza pastorelle.[2]

Come la contrapposizione del fedele amore cavalleresco alle concezioni del *Roman de la rose* aveva offerto materia a un'elegante polemica letteraria, così anche l'ideale bucolico divenne oggetto d'una disputa del genere. Anche qui la falsità saltava agli occhi e non si poté non deriderla. La vita aristocratica del basso Medioevo colla sua artificiosità iperbolica e il suo lusso variopinto somigliava ben poco all'ideale di semplicità, libertà e amore fedele e ingenuo in mezzo alla natura! Infinite erano state le variazioni sul tema del *Franc Gontier* di Filippo di Vitry, sul tipo della semplicità dell'età dell'oro. Tutti dichiaravano di voler desinare come Franc Gontier, sull'erba, all'ombra, con dama Helayne, a

base di formaggio, burro, panna, mele, cipolle e pan nero, di voler poi passare al gioioso lavoro dello spaccalegna, di voler godere la libertà e la spensieratezza:

> Mon pain est bon; ne faut que nulz me veste;
> L'eaue est saine qu'à boire sui enclin,
> Je ne doubte ne tirant ne venin.[3]

Talvolta, è vero, si usciva dalla propria. parte. Il medesimo Eustachio Deschamps, che a più riprese canta la vita di Robin e di Marion, le lodi della semplicità della natura e della vita laboriosa, si duole del fatto che la corte balla al suono della cornamusa, «cet instrument des hommes bestiaulx».[1] Ma ci voleva la sensibilità molto più profonda e l'acuto scetticismo di un François Villon per scorgere tutta l'insincerità di quel bel sogno. Che spietato scherno nella sua ballata, *Les contrediz Franc Gontier!* Cinicamente egli oppone alla serenità di quel contadino ideale col suo pasto di cipolle «qui causent fort alaine» e al suo amore sotto il rosaio, le comodità del grasso canonico che gode la serenità e l'amore in una stanza bene addobbata accanto al caminetto, con buon vino e un soffice letto. Il pan nero e l'acqua di Franc Gontier? «Tous les oyseaulx d'ici en Babiloine» non avrebbero trattenuto Villon una sola mattinata ad un tale trattamento.[2]

Come già il sogno dell'ideale cavalleresco, così anche le altre forme, in cui la vita amorosa pretendeva di diventar cultura, dovettero venir sentite come insincere e menzognere. Né l'ideale della nobile e casta fedeltà del cavaliere, né la voluttà raffinata del *Roman de la rose,* né la dolce e facile fantasia della pastorale, potevano resistere alla tempesta della vera vita che s'avanzava da tutti i lati. Dalla vita religiosa parte la condanna di tutto ciò che è amore, il peccato che corrompe il mondo. Anche nel calice splendente del *Roman de la rose* il moralista discerne l'amaro sedimento.

«Donde — esclama Gerson — donde vengono i bastardi, donde gl'infanticidi, gli aborti, donde l'odio e l'avvelenamento dei coniugi?»[3]

Un'altra accusa proviene dal campo delle stesse donne. Tutte quelle forme convenzionali d'amore sono l'opera degli uomini: anche dove esse sono idealizzate, tutta quella cultura erotica rimane da cima a fondo l'espressione dell'egoismo maschile. Il continuo sparlare del matrimonio e delle debolezze della donna, della sua infedeltà e della sua vanità, che altro è se non il mantello che deve coprire l'egoismo dell'uomo? A tutte quelle offese, dice Christine de Pisan, io ho una sola risposta: non sono le donne che hanno fatto quei libri.[1]

E, difatti, né nella letteratura erotica né in quella devota del medioevo si possono trovare tracce di vera compassione verso la donna, la sua debolezza e i pericoli e i dolori che l'amore le prepara. La compassione si era formalizzata nel fittizio ideale cavalleresco della liberazione della vergine, che non era altro che stimolo dei sensi e soddisfazione della vanità maschile. L'autore delle *Quinze joyes de mariage,* dopo aver enumerato, in una satira a toni smorzati e delicati, tutte le debolezze della donna, offre di descrivere in compenso i torti di cui è stata vittima [2]: ma non lo fa. Se si vuoi trovare l'espressione di una disposizione d'animo tenera verso le donne, bisogna domandarlo alla poesia di Christine medesima:

Doulce chose est que mariage,
Je le puis bien par moy prouver....[3]

Ma quanto è debole la voce di questa sola donna contro il coro di scherno in cui si accordavano la triviale licenziosità e la predica morale! Giacché c'è poca distanza tra il disprezzo omiletico della donna e la brutale negazione dell'amore ideale da parte della sensualità prosaica e del cinismo da bettola.

Il bel giuoco dell'amore come forma di vita continuò alla maniera cavalleresca o pastorale o nello scenario dell'allegoria della rosa, ed anche se da tutti i lati quelle convenzioni venivano rinnegate, le forme conservarono il loro valore nella vita e nella società anche dopo che il Medioevo era trascorso da un pezzo. Perché di forme, di cui l'ideale dell'amore deve pur sempre rivestirsi, ce ne sono poche, per tutte le epoche.

XI

L’IMMAGINE DELLA MORTE

Nessun’epoca ha coltivato l’idea della morte con tanta regolarità e con tanta insistenza quanto il secolo XV. Lungo tutta l’esistenza non tace mai il grido del *memento mori.* Nel suo *Directorium vitae nobilium,* Dionigi il Certosino ammonisce: «E quando egli si mette a letto, si ricordi che come ora si corica da sé sul letto, presto il suo corpo sarà messo da altri nella tomba».[1] La religione aveva anche prima inculcato con serietà il costante pensiero della morte; ma i pii trattati del primo Medioevo raggiungevano soltanto quella cerchia che si era già ritirata dal mondo. Soltanto quando, col fiorire degli ordini mendicanti, si sviluppò la predicazione popolare, l’ammonimento divenne un coro minaccioso che rintronò attraverso il mondo colla veemenza di una «fuga». Verso la fine del Medioevo, alla parola del predicatore si aggiunse una nuova forma di illustrazione, l’incisione in legno, che si fece strada in tutti i ceti. Questi due mezzi d’espressione adatti alle masse, la predicazione e l’incisione, potevano rendere l’idea della morte soltanto in una forma molto semplice, diretta e vivace, con crudezza e precisione. Tutto ciò che il monaco di altri tempi aveva meditato sulla morte, veniva ora condensato in un’immagine estremamente primitiva, popolaresca e lapidaria della morte, ed in questa forma l’idea fu presentata alla folla. Del grande complesso d’idee intorno alla morte, quest’epoca non ha potuto accogliere che un solo elemento: la nozione della caducità. Si direbbe che il tardo Medioevo non abbia potuto vedere la morte che sotto l’aspetto della caducità.

Tre erano i temi che fornivano la melodia

all'interminabile lamento sul finire di ogni gloria terrena. Anzitutto c'era il motivo: dove sono andati tutti coloro che una volta riempirono il mondo del loro splendore? C'era poi il motivo dell'orribile spettacolo della putrefazione di tutto quanto era stato bellezza umana. Infine il motivo della danza macabra, della morte che rapisce gli uomini di tutte le condizioni sociali e di tutte le età.

Paragonato ai due ultimi col loro opprimente orrore, il primo motivo non era che un lieve sospiro elegiaco. È antichissimo e diffuso in tutto il mondo della Cristianità e dell'Islam. Proviene già dal paganesimo greco; lo conoscono i Padri della Chiesa; lo si trova in Hafiz; Byron se ne servirà ancora.[1] Nel basso Medioevo, però, esso gode di una speciale popolarità. Lo troviamo nei pesanti esametri rimati del cluniacense Bernardo di Morlay, intorno al 1140:

Est ubi gloria nunc Babylonia? nunc ubi dirus
Nabucodonosor, et Darii vigor, illeque Cyrus?
Qualiter orbita viribus incita praeterierunt,
Fama relinquitur, illaque figitur, hi putruerunt.
Nunc ubi curia, pompaque Julia? Caesar abistil
Te truculentior, orbe potentior ipse fuisti.

Nunc ubi Marius atque Fabricius inscius auri?
Mors ubi nobilis et memorabilis actio Pauli?
Diva Philippica vox ubi coelica nunc Ciceronis?
Pax ubi civibus atque rebellibus ira Catonis?
Nunc ubi Regulus? aut ubi Romulus, aut ubi Remus?
Stat rosa pristina nomine, nomina nuda

tenemus.[2]

In forma meno pedantesca lo stesso motivo si ripresenta in versi che, benché di fattura più breve, hanno ancora serbato la risonanza dell'esametro rimato: nella poesia francescana del '200. Jacopone da Todi, il «joculator Domini», fu secondo ogni probabilità l'autore delle strofe che, sotto il titolo *Cur mundus militat sub vana gloria,* contengono questi versi:

'Dic ubi Salomon, olim tam nobilis
Vel Sampson ubi est, dux invincibilis,
Et pulcher Absalon, vultu mirabilis,
Aut dulcis Jonathas, multum amabilis?
Quo Cesar abiit, celsus imperio?
Quo Dives splendidus totus in prandio?
Dic ubi Tullius, clarus eloquio,
Vel Aristoteles, summus ingenio? [1]

Il Deschamps ha versificato questo medesimo tema più volte; Gerson ne fa uso in una predica e Dionigi il Certosino nel suo trattato *De quatuor hominum novissimis.* Il Chastellain lo tratta ampiamente in una lunga poesia, *Le Miroir de la Mort,* e così via.[2]

Villon seppe introdurvi un nuovo accento, quel tono di dolce melanconia, nella *Ballade des dames du temps jadis,* col famoso ritornello:

Mais où sont les neiges d'antan? [3]

E poco dopo lo screziò d'ironia nella *Ballade des seigneurs du temps jadis,* dove, fra i re, i papi e i principi del suo tempo, gli capita di mettere:

Helas! le bon roy d'Espagne
Duquel je ne sçay pas le nom.[4]

Ciò non si sarebbe mai permesso il buon cortigiano Oliviero de la Marche nel suo *Parement et triumphe des dames,* in cui compiange tutte le principesse scomparse della

sua epoca, senza osare di staccarsi dalla vecchia melodia dell'«Ubi sunt».

Che cosa rimane di tutte quelle bellezze e splendori umani? Un ricordo, un nome. Ma la melanconia, che tale pensiero fa sorgere, non basta a soddisfare il bisogno di inorridire davanti alla morte. Perciò quell'epoca tiene a rappresentarsi la fugacità della vita sotto forma più visibile e a più breve termine: nell'immagine del cadavere in decomposizione.

Lo spirito degli asceti medioevali si era spesso compiaciuto all'idea della polvere e dei vermi: nei trattati ecclesiastici sul disprezzo del mondo erano stati già evocati gli orrori della decomposizione. Ma la dipintura dei particolari viene più tardi. Verso la fine del secolo XIV le arti figurative s'impadroniscono del motivo;[1] occorreva un certo grado di vigore espressivo realistico per poterlo trattare con efficacia nella scultura o nella pittura, vigore che fu raggiunto verso il 1400. Nello stesso tempo il motivo si diffonde dalla letteratura ecclesiastica in quella popolare. Fino al secolo XVI inoltrato, i monumenti funebri presentano con orribili variazioni la figura del cadavere nudo, putrefatto o raggrinzito, con i piedi e le mani spasimanti e con la bocca spalancata, con i vermi che si attorcigliano negli intestini. Sembra che il pensiero si voglia arrestare su quegli orrori. Non è strano che non osi mai fare un passo avanti per vedere come anche quella putrefazione trapassi a sua volta per divenire terra e fiori?

È veramente un pensiero pio, questo che si lascia afferrare dall'orrore dell'aspetto terreno della morte? O piuttosto non si tratta della reazione di una troppo violenta sensualità, che soltanto a quel modo può destarsi dalla sua ebbrezza di vivere? È la paura della vita che pervade quell'epoca, il senso di delusione e di scoraggiamento, anelante alla vera devozione, di colui che ha lottato ed ha vinto, senso tuttavia

ancora così aderente a tutto ciò che è passione terrena? Tutti questi sentimenti sono riuniti ed indistinti, in questa espressione dell'idea della morte.

Paura della vita: la negazione della bellezza e della felicità perché sono congiunte a calamità e dolori. C'è una sorprendente somiglianza fra l'espressione indiana di questo sentimento, e cioè buddistica, e quella cristiana medioevale. Lo stesso ribrezzo per la vecchiaia, per la malattia e per la morte, la stessa descrizione, a forti tinte, della putrefazione. Il monaco credeva di avere detto tutto, quando aveva mostrato il carattere superficiale della bellezza corporea. «La bellezza del corpo si limita alla pelle. Se gli uomini vedessero quel che è sotto la pelle, così come si dice che possa vedere la lince di Beozia, rabbrividirebbero alla vista delle donne. Tutta quella grazia consiste di mucosità e di sangue, di umori e di bile. Se si pensa a ciò che si nasconde nelle narici, nella gola e nel ventre, non si troverà che lordume. E se ci ripugna di toccare il muco o lo sterco colla punta del dito, come mai potremmo desiderare di abbracciare il sacco stesso che contiene lo sterco?».[1]

Lo scoraggiato ritornello del disprezzo del mondo era stato fissato da lungo tempo in molti trattati, soprattutto in quello di Innocenzo III, *De contemptu mundi*, che però sembra avere avuto la sua maggior diffusione solo verso la fine del Medioevo. È singolare che quel potente e fortunato uomo di Stato che, dall'alto della Sede Apostolica, era interessato a tanti affari terreni, sia stato, negli anni della gioventù, autore di questa condanna della vita. «La donna concepisce con immondezza e fetore, partorisce con tristezza e dolore, nutre il figlio con pena ed angustia, lo alleva con trepidazione e timore».[2] Dunque le gioie ridenti della maternità non contavano per quell'epoca ... ? «Chi ha mai passato un sol giorno che fosse interamente piacevole... senza che neppure una vista, un suono o un urto non lo

offendesse?».[1] Era questa la sapienza cristiana o non piuttosto il broncio di un bambino viziato?

Senza dubbio in tutte queste riflessioni c'è un tratto di crasso materialismo, che non poteva sopportare l'idea della caducità della bellezza senza disperare della bellezza stessa. E si noti bene che, se non nelle arti figurative, certamente nella letteratura era la bellezza femminile quella che veniva particolarmente rimpianta. Qui non c'è quasi più confine tra l'ammonimento religioso a pensare alla morte e alla transitorietà delle cose terrene, e il lamento della vecchia dama galante sulla decadenza della sua bellezza, di cui non può più far dono.

Anzitutto un esempio in cui l'ammonimento religioso ha ancora il sopravvento. Nel convento dei Celestini a Avignone si trovava, prima della Rivoluzione, un dipinto che la tradizione attribuiva allo stesso re Renato. Esso raffigurava il cadavere di una donna, leggiadramente acconciata e avvolta nel sudario: i vermi ne divoravano il corpo. L'iscrizione sotto il dipinto incominciava con questi versi:

> Une fois sur toute femme belle
> Mais par la mort suis devenue telle.
> Ma chair estoit très belle, fraische et tendre,
> Or est-elle toute tournée en cendre.
> Mon corps estoit très plaisant et très gent,
> Je me souloye souvent vestir de soye,
> Or en droict fault que toute nue je soye.
> Fourrée estois de gris et de menu vair,
> En gran palais me logeois à mon vueil,
> Or suis logiée en ce petit cercueil.
> Ma chambre estoit de beaux tapis ornée,
> Or est d'aragnes ma fosse environnée.[2]

Che tali ammonimenti non mancassero del loro effetto, lo prova la leggenda che si forma in seguito su quel quadro: il

re artista, adoratore «par excellence» della vita e della bellezza, avrebbe contemplato la sua amata nella tomba, tre giorni dopo la sepoltura, e l'avrebbe poi dipinta.

Lo stato d'animo si modifica già un poco nel senso della sensualità mondana, quando l'ammonimento della caducità non si appella all'orrore del cadavere altrui, ma addita ai viventi il proprio corpo, ancor bello, ma presto destinato ai vermi. Oliviero de la Marche, alla fine del suo edificante poema allegorico sull'abbigliamento femminile, *Le parement et triumphe des dames,* introduce la Morte che mostra lo specchio alla bellezza e alla vanità:

> Ces doulx regards, ces yeulx faiz pour plaisance,
> Pensez y bien, ilz perdront leur clarté,
> Nez et sourcilz, la bouche d'eloquence
> Se pourriront....[1]

È ancora un onesto *memento mori.* Ma esso si trasforma insensibilmente in lamento fastidioso, mondano ed egoista sui malanni della vecchiaia:

> Se vous vivez le droit cours de nature
> Dont LX ans est pour ung bien grant nombre,
> Vostre beaulté changera en laydure,
> Vostre santé en maladie obscure,
> Et ne ferez en ce monde que encombre.
> Se fille avez, vous Juy serez ung umbre,
> Celle sera requise et demandée,
> Et de chascun le mère habandonnée.[2]

Ogni intento pio ed edificante è scomparso, nella ballata di Villon, in cui «la belle Heaulmière», un tempo celebre cortigiana parigina, confronta i vezzi irresistibili della sua gioventù colla miserabile decadenza del suo corpo invecchiato:

> Qu'est devenu ce front poly,

Ces cheveulx blons, sourcils voultiz,
Grant entroeil, le regart joly,
Dont prenoie les plus soubtilz;
Ce beau nez droit, grant ne petiz,
Ces petites joinctes oreilles,
Menton fourchu, cler vis traictiz
Et ces belles levres vermeilles?

Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcils cheuz, les yeuls estains....[1]

Il violento ribrezzo cagionato dalla dissoluzione del corpo spiega la grande importanza che si attribuiva all'incorruttibilità delle spoglie di alcuni santi, come, ad esempio di Santa Rosa da Viterbo. È considerata come una delle glorie più preziose della Vergine che l'Assunzione abbia risparmiato la dissoluzione al suo corpo.[2] Ciò che si esprime qui è, in fondo, uno spirito materialistico, che non si può distaccare dall'idea del corpo. È lo stesso spirito che si manifesta nella cura speciale con cui venivano trattati talora i cadaveri. C'era l'uso di dipingere, subito dopo la morte, i tratti d'un illustre defunto, affinché non si vedessero le tracce della decomposizione prima dei funerali.[3] Il cadavere di un predicatore della setta eretica dei Turlupins, morto a Parigi in prigione prima della condanna, è stato conservato per quattordici giorni nella calce per poterlo bruciare insieme a un'eretica vivente.[4] Secondo un uso molto comune, i cadaveri di personaggi ragguardevoli, morti lontano dalla loro residenza, venivano tagliati a pezzi e bolliti, finché la carne si staccava dalle ossa; queste allora erano pulite e spedite in un baule per essere solennemente seppellite, mentre si inumavano nel luogo del decesso le viscere e la carne. Quest'uso è molto in voga nei secoli XII e XIII tanto per i vescovi, quanto per molti re.[5] Nel 1299, e di nuovo nel 1300, papa Bonifacio VIII lo proibisce

severamente come «detestandae feritatis abusus, quem ex quodam more horribili nonnulli fideles improvide prosequuntur». Ciò nonostante, ancora nel secolo XIV si concede qualche volta una dispensa papale dal divieto, e l'uso è in onore ancora nel secolo XV in Francia fra gl'Inglesi. I cadaveri di Edoardo di York e di Michele de la Pole, conte di Suffolk, i più illustri tra i caduti inglesi ad Azincourt, furono manipolati a quel modo.[1] Così pure avvenne per Enrico V stesso, per William Glasdale, che annegò durante la liberazione di Orlèans da parte di Giovanna d'Arco, e per un nipote di Sir John Fastolfe, caduto nel 1435 all'assedio di Saint-Denis.[2]

La figura stessa della Morte era da secoli ben nota nelle rappresentazioni plastiche e letterarie, sotto forme diverse: come cavaliere apocalittico che galoppa sopra un mucchio di gente buttata a terra; come Megera che discende su ali di pipistrello; come scheletro munito di falce o di arco e faretra, seduto su un carro tirato da buoi o anche a cavallo su un bue o una vacca.[3]

Nel secolo XIV fa la sua comparsa la strana parola *macabre,* o piuttosto, come si disse all'origine: *Macabré.* «Je fis de Macabré la dance», dice il poeta Giovanni Le Fèvre nel 1376. Qualunque ne sia l'etimologia molto discussa, certo è che la parola è un nome proprio.[4] Solo molto più tardi, si trasse da *La Dance macabre* l'aggettivo, che ha preso per noi un significato così peculiare e definito, che con la parola «macabro» possiamo designare l'intera visione della morte del basso Medioevo. Tale concezione macabra della morte oggi si trova ancora soprattutto nei cimiteri di campagna, dove iscrizioni e figurazioni mortuarie ne sono un ultimo ricordo. Ma alla fine del Medioevo essa fu una delle grandi idee culturali. Interveniva nella rappresentazione della Morte un elemento nuovo, fantastico e impressionante, un

brivido che sorgeva dalla zona della coscienza in cui si annidava l'agghiacciante terrore degli spettri. Il pensiero religioso, che dominava su tutto, convertì subito tale elemento in motivo morale e lo trasformò in un «memento mori», ma non sdegnò di servirsi della raccapricciante suggestione provocata dal carattere spettrale della rappresentazione.

Intorno alla danza macabra si raggruppano alcune figurazioni affini, parimenti destinate a incutere paura e suonare ammonimento. Anteriore alla danza macabra è il «Paragone dei tre morti e dei tre vivi».[1] S'incontra già nella letteratura francese del '200: tre giovani nobili si trovano ad un tratto di faccia a tre orridi morti che descrivono loro la propria grandezza in terra e la prossima fine che attende loro viventi. Le impressionanti figure del Camposanto di Pisa sono la più antica rappresentazione di questo tema nella grande arte; le sculture del portale della chiesa degl'Innocenti a Parigi, che il duca di Berry fece eseguire nel 1408 sul medesimo soggetto, andarono perdute. Ma nel XV secolo la miniatura e la incisione in legno fecero entrare il tema nel dominio pubblico, e anche l'affresco se ne servì moltissimo.

La rappresentazione dei tre morti e dei tre vivi forma l'anello di congiunzione tra l'orribile immagine della putrefazione e l'idea raffinata della danza macabra: l'idea che davanti alla morte tutti sono uguali. Non possiamo toccare qui altro che di sfuggita lo svolgimento di questa idea nella storia dell'arte. Pare che la Francia sia stata il paese d'origine anche della danza macabra. Ma come è sorta? Nell'arte drammatica o nella pittura? È noto che la tesi di Emile Mâli, secondo la quale i motivi delle arti figurative del '400 proverrebbero di regola dalle rappresentazioni drammatiche, non ha potuto reggere, nella sua generalizzazione, alla critica. Non è escluso, però, che si

debba fare un'eccezione nei riguardi della danza macabra, che cioè in questo caso la rappresentazione drammatica abbia precorso quella pittorica. Certo è che, prima o dopo, la danza macabra fu tanto eseguita sulla scena quanto raffigurata in pitture ed incisioni. Il duca di Borgogna la fece rappresentare nel 1449 nel suo palazzo di Bruges.[1] Se potessimo farci un'idea del modo in cui tale soggetto fu messo in scena, dei colori, dei movimenti, del giuoco delle luci e delle ombre sui danzatori, potremmo comprendere il terrore che la danza macabra destava negli animi ancor meglio che dalle incisioni di Guyot Marchant e di Holbein.

Le incisioni in legno di cui lo stampatore parigino Guyot Marchant ornò, nel 1485, la prima edizione della *Danse macabre*, erano quasi sicuramente attinte alla più celebre di tutte le danze macabre, a quella, cioè, che era stata dipinta nell'anno 1424 sulle pareti del portico del cimitero degl'Innocenti, a Parigi. I versi d'accompagnamento, che sono conservati nell'edizione del 1485, vanno forse riportati al poema perduto di Giovanni Le Fèvre, il quale, dal canto suo, seguiva probabilmente un originale latino. Comunque sia, la danza macabra del cimitero degl'Innocenti, scomparsa nel '600 con la demolizione del portico, era la rappresentazione più popolare della Morte che il Medioevo avesse conosciuto. Giorno per giorno, in quello strano e macabro luogo di convegno ch'era il cimitero degl'Innocenti, migliaia di persone hanno contemplato le semplici figure e letto i facili versi, di cui ogni strofa terminava con un noto proverbio, consolandosi all'idea dell'eguaglianza di tutti nella morte o rabbrividendo al pensiero della fine. In nessun altro luogo era così a posto la Morte, simile ad una scimmia, che, sogghignando, col passo di un vecchio maestro di ballo, comanda di seguirla al papa, all'imperatore, al nobile, al bracciante, al monaco, al bambino, al buffone e a tutti gli altri mestieri e ceti. Rendono le incisioni del 1485 ancora

l'impressione prodotta dal famoso affresco? Già le vesti indossate dalle figure dimostrano che non sono state copie fedeli. Per farci un'idea dell'impressione che faceva la Danza macabra degl'Innocenti, bisogna piuttosto guardare quella della chiesa di La Chaise-Dieu,[1] dove l'effetto spettrale è accresciuto dallo stato incompleto della pittura.

Il cadavere che torna quaranta volte per portar via i vivi, non è ancora, propriamente, la Morte, bensì il morto. I versi chiamavano la figura *Le mort* (nella danza macabra delle donne *La morte*); è dunque una danza dei morti, non della Morte.[2] Non è nemmeno qui uno scheletro, bensì un corpo non completamente scarnificato che ha il ventre spaccato e vuoto. Soltanto verso il 1500 la figura del grande danzatore diventa lo scheletro che conosciamo dalle incisioni di Holbein. Frattanto anche l'immagine d'un indeterminato sosia morto dell'uomo vivente si è condensata in quella della Morte come essere attivo e personale che stronca le vite umane.

«Yo so la Muerte cierta á todas criaturas», così incomincia la solenne danza macabra spagnuola della fine del '400.[3] Nelle danze anteriori l'instancabile danzatore è ancora l'uomo stesso quale sarà nel prossimo futuro, uno sdoppiamento terrificante della sua persona, la sua stessa immagine che egli vede rispecchiata; e non è, come alcuni pretendono, un defunto di ugual rango o dignità. «Siete voi stesso»: questo ammonimento dava appunto alla danza macabra tutta la sua efficacia terrificante.

Anche nell'affresco che ornava la volta dei monumento funebre di re Renato e della sua consorte Isabella nella cattedrale di Angers, era il re stesso che veniva raffigurato. Si vedeva uno scheletro (o non era piuttosto un cadavere?) coperto da un lungo. mantello, seduto su un trono d'oro, che respingeva col piede mitre, corone, il globo terrestre, libri. La testa poggiava sulla mano disseccata, le cui dita

tentavano di trattenere una corona tentennante.[1]

In origine la danza macabra raffigurava soltanto uomini. L'intento di associare all'ammonimento sulla transitorietà e la vanità delle cose terrene la lezione dell'uguaglianza dinanzi alla morte, doveva far mettere in prima linea gli uomini come quelli che esercitavano le professioni e godevano delle dignità sociali. La danza macabra non era soltanto una pia esortazione, bensì anche una satira sociale, e nei versi che l'accompagnano spunta una certa ironia. Ma lo stesso Guyot Marchant pubblicò, in continuazione della sua edizione, una danza macabra delle donne, per la quale Martial d'Auvergne compose i versi. L'ignoto disegnatore delle incisioni rimase al disotto del modello fornito dalla prima edizione: per suo conto inventò soltanto l'orrenda figura dello scheletro, intorno al cui cranio svolazzano alcuni radi capelli di donna. Nella danza macabra femminile riappare subito l'elemento sensuale che attraversava anche il tema del lamento sulla bellezza trasformata in putredine. Come poteva essere diversamente? Non c'era, nel caso delle donne, quella quarantina di mestieri e di dignità: una volta enumerate le classi principali, la regina, la gentildonna, ecc., qualche funzione o stato religioso, badessa, monaca, e qualche mestiere, come la mercantessa, la levatrice ecc., la provvista era esaurita. Per completare il numero si doveva considerare la donna nei diversi stadi della vita femminile: vergine, amorosa, fidanzata, sposa novella, incinta. Anche in questo caso il lamento sulla gioia e la bellezza, scomparse o mai godute, rende più stridente il suono del «memento mori».

Alla dipintura terrificante del morire mancava una sola immagine: quella dell'ora della morte. Lo spavento di quell'ora non poteva esser inculcato nelle menti più fortemente che col ricordare Lazzaro; questi, si diceva, dopo la risurrezione non aveva conosciuto che un continuo orrore

per la morte che aveva già una volta sperimentata. E se il giusto tanto la temeva, quanto doveva temerla il peccatore? [1] La rappresentazione dell'agonia era la prima delle Quattro cose ultime, *Quattuor hominum novissima*, che l'uomo faceva bene a meditare costantemente: la morte, il giudizio finale, l'inferno e il paradiso. Come tale, essa appartiene all'escatologia. Qui, per il momento, c'interessa soltanto la rappresentazione della morte corporale. Strettamente collegata al tema delle Quattro cose ultime è la *Ars moriendi*, creazione del secolo XV, che, propagata come la Danza macabra, dalla stampa e dalle incisioni in legno, ebbe un'influenza più vasta di qualunque idea religiosa precedente. Essa tratta delle tentazioni, cinque di numero, con le quali il diavolo insidia il moribondo: il dubbio sulla fede, la disperazione per i peccati, l'attaccamento ai beni terreni, la disperazione per le proprie sofferenze e finalmente l'orgoglio per le proprie virtù. Ogni volta viene un angelo a frustrare con le sue consolazioni le insidie di Satana. La descrizione dell'agonia era un vecchio argomento della letteratura religiosa; si ritrova dappertutto il medesimo modello.[2]

Nel suo *Miroir de Mort*[3] Chastellain ha riunito tutti i motivi surricordati. Egli comincia con un racconto commovente che, con tutta la solenne prolissità propria di quest'autore, non manca di produrre il suo effetto. L'amata, in procinto di morire, lo ha chiamato a sé e gli dice con voce spenta :

Mon amy, regardez ma face,
Voyez que fait dolante mort
Et ne l'oubliez désormais;
C'est celle qu'aimiez si fort;
Et ce corps vostre, vil et ort,
Vous perderez pour un jamais;
Ce sera puant entremais

A la terre et à la vermine:
Dure mort toute beauté fine.

Questo lamento induce il poeta a comporre il suo *Specchio della morte*. Anzitutto svolge il tema: «Dove sono ora i grandi della terra?» Lo svolge in modo troppo lungo e alquanto pedantesco, senza traccia della lieve malinconia di Vilion. Segue una specie di abbozzo di danza macabra, ma senza forza né immaginazione. Infine egli dà un'*Ars moriendi* in versi. Ecco la sua descrizione dell'agonia:

Il n'a membre ne facture
Qui ne sente sa pourreture,
Avant que l'esperit soit hors
Le coeur qui veult creviei au corps
Haulce et soulièvе la poitrine
Qui se veult joindre à son eschine.
— La face est tainte et apalie,
Et les yeux treilliés en la teste.
La parolle luy est faillie,
Car la langue au palais se lie.
La poulx tressault et sy halette.

Les os desjoindent à tous lez;
Il n'a nerf qu'au rompre ne tende.[1]

Villon condensa tutto ciò in una mezza strofa, e in modo ben più commovente.[2] Tuttavia, si riconosce la derivazione dallo stesso modello :

La mort le fait frémir, pallir,
Le nez courber, les vaines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Joinctes et nerfs croistre et estendre.

Poi nuovamente il pensiero sensuale che attraversa sempre tutte queste scene di terrore:

Corps feminin, qui tant es tendre,

Poly, souef, si precieux,
Te fauldra il ces maulx attendre?
Oui, ou tout vif aller es cieulx.

In nessun luogo, tutto quanto poteva richiamare alla mente l’immagine della morte era riunito in modo così impressionante come nel cimitero degl’Innocenti a Parigi. Là si poteva godere il brivido del macabro fino in fondo. Tutto contribuiva a conferire a quel luogo la tetra santità e il variopinto orrore, tanto desiderati dal basso Medioevo. Gli stessi santi ai quali erano consacrati la chiesa e il cimitero, quei fanciulli che furono sgozzati al posto di Cristo, provocavano col loro miserando martirio la crudele commozione e la sanguigna tenerezza di cui quei tempi godevano così intensamente. In quel secolo per l’appunto la venerazione per gl’Innocenti si diffuse enormemente. Si possedevano parecchie reliquie dei bambini di Betlemme: Luigi XI regalò alla chiesa di Parigi loro consacrata «un Innocent entier», rinchiuso in un grande scrigno di cristallo.[1] Il cimitero era da tutti preferito per l’ultimo riposo. Un vescovo di Parigi fece mettere un po’ di terra del cimitero degl’Innocenti nella sua tomba, non potendo esservi seppellito.[2] I poveri e i ricchi vi giacevano gli uni accanto agli altri, naturalmente solo per poco tempo, perché venti parrocchie vi avevano diritto di sepoltura, e lo spazio era così disputato, che dopo un certo termine le ossa venivano dissotterrate e le pietre funerarie vendute: si credeva che in quella terra un cadavere si consumasse fino alle ossa entro nove giorni.[3] I teschi e le ossa erano poi ammucchiati negli ossari sopra il porticato che circondava il cimitero da tre parti; a migliaia giacevano là, visibili allo sguardo, e predicavano la dottrina dell’uguaglianza. Sotto le arcate la stessa dottrina si poteva contemplare e leggere nelle figure e nei versi della danza macabra. Fra altri anche il nobile Boucicaut aveva dato denaro perché si costruissero quei

«beaux charniers».[4] Sul portale della chiesa il duca di Berry, che voleva esserci sepolto, aveva fatto scolpire la rappresentazione dei tre morti e dei tre vivi. Più tardi, nel secolo XVI, si ergeva in quel cimitero la grande Morte che, ora al Louvre, è l'unico resto di tutto quel che un tempo era raccolto agli Innocenti.

Quel luogo era per i Parigini del secolo XV qualcosa di simile al Palais Royal del 1789: tra le continue inumazioni ed esumazioni, c'era la passeggiata, dove ci si incontrava. Presso gli ossari c'erano piccole botteghe e sotto le arcate si trovavano donnine allegre. Non mancava una romita, murata in un lato della chiesa. Qualche volta un frate mendicante veniva a predicare in quel luogo che costituiva da solo una specie di predica in stile medioevale. Qualche volta vi si riuniva una processione di bambini: in numero di 12500, dice il Borghese di Parigi, tutti muniti di candele, portarono un Innocente a Notre Dame e poi lo riaccompagnarono al cimitero. Vi si davano persino delle feste:[1] tanto ci si era familiarizzati coll'orribile.

Pel desiderio di dare un'immagine immediata della morte si dovette insistere sugli aspetti più grossolani di essa, mentre tutto ciò che non era raffigurabile dovette esser sacrificato. La visione macabra della morte ignora l'elegiaco ed il delicato. Ed in fondo è un atteggiamento verso la morte molto terrestre ed egoistico. Non si ritrova il lutto per la perdita di persone amate, bensì il rammarico per la propria morte imminente che incute soltanto terrore. Non si trova qui nessuna idea della Morte come Consolatrice, come fine delle sofferenze, come riposo anelato, dopo il dovere compiuto o interrotto; nessun tenero ricordo, nessuna rassegnazione. Nulla della «divine depth of sorrow». Una sola volta si sente un accordo più delicato: nella danza macabra la Morte parla così al bracciante:

Laboureur qui en soing et painne

Avez vescu tout vostre temps,
Morir fault, c'est chose certainne,
Reculer n'y vault ne contens.
De mort devez estre contens
Car de grant soussy vous delivre....

Però, anche al bracciante rincresce di lasciar la vita di cui così spesso ha invocato la fine.

Nella sua danza macabra delle donne, Martial d'Auvergne fa dire da una bambina a sua madre: bada alla mia bambola, ai miei giocattoli e al mio bel vestitino. Accenti commoventi della vita infantile sono straordinariamente rari nella letteratura del basso Medioevo; non c'era posto per loro nella grave rigidezza dello stile. Né la letteratura religiosa né quella profana conoscono propriamente il bambino. Quando in *Le Réconfort* [1] Antonio de la Salle vuol consolare una gentildonna della perdita del suo figliuoletto, non trova di meglio da offrirle che il racconto di un altro ragazzo, che perdette la vita in modo ben più crudele, perché fu ucciso come ostaggio. Per vincere il dolore non le sa offrire che il consiglio di non attaccarsi alle cose di questa terra. Ma poi aggiunge una versione della nota fiaba della carnicina: del bambino morto che torna dalla mamma per pregarla di non piangere più, affinché la sua camicina si possa asciugare. E qui, improvvisamente vibra un sentimento molto più profondo di quello del «memento mori» cantato da mille voci. Che le fiabe ed i canti popolari di quei secoli abbiano conservato sentimenti che la letteratura quasi ignora?

Il pensiero ecclesiastico della fine del Medioevo non conosce che i due estremi: il lamento per la transitorietà, pel finire di ogni potenza, onore e piacere, per la decadenza della bellezza, e poi il giubilo per l'anima salvata nella sua beatitudine. Tutti i sentimenti intermedi non trovano espressione. Nelle crasse raffigurazioni della danza macabra e dello scheletro orrendo l'emozione finisce col pietrificarsi.

XII

IL PENSIERO RELIGIOSO E LE SUE RAPPRESENTAZIONI FIGURATE

La figurazione della Morte può servire da esempio caratteristico della vita spirituale del basso Medioevo: accade spesso come se il pensiero confluisca e si solidifichi nell'immagine. Ogni contenuto del pensiero vuoi esprimersi in figure: tutto l'oro vien coniato in piccoli e sottili dischi. C'è un bisogno sfrenato di dar forma figurativa a tutte le cose sacre, di dare ad ogni idea di carattere religioso una forma determinata che s'imprima come immagine netta e precisa nel cervello. Con questa inclinazione alla raffigurazione, ogni cosa sacra è di continuo esposta al rischio o di irrigidirsi o di esteriorizzarsi.

Il processo di esteriorizzazione della pietà popolare nel basso Medioevo è stato descritto, con tutta la precisione necessaria, da Jacob Burckhardt nelle sue *Weltgeschichtliche Betrachtungen*: «Una potente religione penetra in tutte le cose della vita e dà colore a ogni movimento dello spirito e ad ogni elemento della cultura. È vero che in seguito queste cose reagiscono sulla religione; e fanno sì che il vero nucleo di essa può venir soffocato dall'insieme di rappresentazioni e immagini che prima aveva attratte nella sua sfera. Il processo di santificazione di tutti gli aspetti della vita ha anche il suo lato fatale». E più oltre: «Nessuna religione è mai stata del tutto indipendente dalla cultura dei popoli e dei tempi. Proprio quando essa regna sovrana, coll'aiuto di sacri scritti accettati alla lettera, e in apparenza tutto è da essa regolato, quando, dunque, essa si inserisce in tutta la vita, è certo che questa vita da parte sua agirà su di lei, e

s'intreccerà con lei. Viene quindi un tempo in cui la religione non ritrae più nessuna utilità da siffatte intime inserzioni, bensì soltanto pericoli; ciò nondimeno una religione agirà sempre in tal modo fino a quando sarà veramente viva».[1]

La vita della Cristianità medioevale è, in tutte le sue manifestazioni, compenetrata e saturata di idee religiose. Non vi è cosa, non vi è azione, che non sia continuamente messa in rapporto con Cristo e con la fede. Tutto è orientato verso una concezione religiosa di tutte le cose, e vi è un immenso spiegamento di schietta fede. Ma in tale atmosfera satura la tensione religiosa, l'effettiva trascendenza, l'uscita dal mondo non può verificarsi sempre. Se quella tensione vien meno, tutto ciò che era destinato a tener desta la coscienza di Dio si irrigidisce e diventa una spaventevole banalità, un immenso al di qua nelle forme dell'aldilà. Persino in un santo così alto come Enrico Suso, in cui la tensione religiosa non venne meno forse neppure un istante, la distanza tra il sublime e il ridicolo appare, per la nostra sensibilità che non è più medievale, molto piccola. È sublime quando, come fece il cavaliere Boucicaut per amore di una donna, rende onore a tutte le donne per amore della Vergine, e quando si tira da parte nel fango per lasciar passare una povera. Egli segue le usanze dell'amore cortese, e celebra a capodanno e a calendimaggio il suo amore per la sua sposa, la Sapienza, offrendole una corona e una canzone. Se sente una canzone d'amore, l'applica subito alla sua Sapienza. Ma che cosa pensare di quanto segue? A tavola il Suso aveva l'abitudine, quando mangiava una mela, di tagliarla in quattro parti: tre ne mangiava in nome della Trinità e la quarta la mangiava «per amore della Madre celeste che dette da mangiare una mela al suo dolce bambino Gesù»; e perciò la mangiava colla buccia, perché così fanno i bambini. E nei giorni dopo Natale — dunque quando il

bambino Gesù era ancora troppo piccolo per mangiar mele — egli non mangiava quell'ultima parte, ma l'offriva a Maria perché la desse a suo figlio. Beveva in cinque sorsi in memoria delle cinque ferite del Signore, ma la quinta volta ripeteva il sorso, perché dal fianco di Cristo erano scorsi sangue ed acqua.[1] Ecco la «santificazione di tutti gli aspetti della vita» spinta alle estreme conseguenze.

Se si prescinde dal grado d'intensità della fede e si considera soltanto la sua forma esteriore, si scoprono allora nella pietà del basso Medioevo molti elementi che possono esser interpretati come degenerazione della vita religiosa. Si era verificato un aumento quantitativo di usi e di concetti che, anche a prescindere dalle alterazioni qualitative, riempiva di turbamento i più seri teologi. Lo spirito riformatore del secolo XV non era rivolto tanto contro il carattere empio e superstizioso delle nuove pratiche, quanto contro il sovraccarico della fede, per se stessa. I segni di una compiacente grazia divina si erano moltiplicati; accanto ai sacramenti c'erano da tutte le parti le benedizioni; dalle reliquie si passava agli amuleti; la virtù della preghiera si formalizzava nei rosari; la galleria variopinta dei santi guadagnava ogni giorno più colore e più vita. Ed anche se la teologia s'ingegnava a fare una netta distinzione tra «sacramenta» e «sacramentalia», non c'era mezzo d'impedire al popolo di porre la sua fede e la sua speranza nelle pratiche superstiziose. Il Gerson aveva incontrato ad Auxerre un tale che asseriva che la Festa dei matti, celebrata nelle chiese e nei conventi nel mese di novembre, fosse sacra quanto quella della Concezione.[2] Nicola di Clemanges scrisse un trattato contro l'istituzione e celebrazione di nuove feste, dichiarando che di alcune di queste quasi tutta la liturgia aveva carattere apocrifo, e approvando il vescovo di Auxerre che aveva soppresso la maggior parte dei giorni festivi.[3] Pietro d'Ailly si rivolge, nel suo scritto *De Reformatione* [4]

contro il continuo moltiplicarsi di chiese, cerimonie, santi, festività, contro la profusione di immagini e di dipinti, e l'eccessiva lunghezza del culto, contro l'adozione di testi apocrifi nella liturgia delle feste e l'introduzione di nuovi inni e preghiere e altre novità arbitrarie, contro l'eccesso di vigilie, preghiere, digiuni ed astinenze. C'era la tendenza ad istituire un ufficio speciale per ogni momento della venerazione della Madre di Dio. Vi erano messe speciali, abolite dalla Chiesa, per onorare la pietà di Maria, i suoi Sette Dolori, tutte le feste di Maria insieme, le sue sorelle Maria Jacobi e Maria Salomé, l'angelo Gabriele, tutti i santi che formavano l'albero genealogico del Signore.[1] L'adorazione della Via Crucis, delle Cinque Piaghe, il suono dell'*Angelus* alla mattina e alla sera, provengono dal tardo Medioevo. Inoltre vi sono troppi Ordini religiosi, dice il d'Ailly, il che conduce alla diversità d'usi, alla rivalità e all'orgoglio, alla vana esaltazione del proprio stato ecclesiastico sopra l'altro. Vuole ridurre soprattutto gli Ordini mendicanti, la cui esistenza nuoce ai lebbrosari e agli ospedali e agli altri veri poveri e bisognosi ai quali soli spetta il diritto di mendicare.[2] Vuole banditi dalla Chiesa i questuanti d'indulgenze, che la insozzano con le loro bugie e rendono ridicola.[3] E dove si andrà a finire con le continue fondazioni di nuovi conventi di donne, senza mezzi sufficienti?

Si vede che Pietro d'Ailly battaglia più contro il lato quantitativo che contro quello qualitativo del malanno. Egli non mette direttamente in dubbio, fatta eccezione per la predicazione delle indulgenze, il carattere pio e santo di tutte quelle pratiche; lo preoccupa il loro aumento senza freno; vede la Chiesa soffocare sotto quel cumulo di dettagli. Allorché Alanus de Rupe si pose a propagare la sua nuova Confraternita del Rosario, l'opposizione che incontrò era diretta anch'essa più contro l'innovazione in sé che contro il

programma. Gli avversari obiettavano che il popolo, fidando nell'efficacia di una comunità di preghiera grande come Alanus se la rappresentava, avrebbe trascurato le penitenze prescritte e il clero il breviario. Le chiese parrocchiali si sarebbero vuotate, poiché la Confraternita si voleva riunire soltanto nelle chiese dei Francescani e dei Domenicani. Le riunioni avrebbero facilmente condotto a lotte di partito e a congiure. E infine si sosteneva pure che ciò che la Confraternita faceva passare per grandi e singolari rivelazioni non erano che sogni e fantasie e storie di femminucce .[1]

Della tendenza quasi meccanica a moltiplicarsi delle pratiche religiose, qualora non intervenga a limitarle una severa autorità, è esempio caratteristico la venerazione settimanale dei Santi Innocenti. Nella commemorazione della strage degl'Innocenti, del 28 dicembre, confluì ogni sorta di superstizioni semipagane di mezzo inverno, congiunte alla sentimentale commiserazione per le sofferenze dei piccoli martiri; il giorno era considerato nefasto. Ed ora prese piede il costume di ritenere per nefasto, durante tutto l'anno, il giorno della settimana in cui era caduta l'ultima festa degli «Innocenti». In quel giorno non si doveva né cominciare un lavoro né iniziare un viaggio; il giorno si chiamava semplicemente «les Innocents», come la festa stessa. Luigi XI osservava scrupolosamente codesto uso. L'incoronazione di Edoardo IV fu ripetuta, perché la prima volta era stata compiuta in quel giorno nefasto. Renato di Lorena dovette rinunziare a una battaglia, perché i suoi lanzichenecchi si rifiutarono di combattere nel giorno degli «Innocenti».[2]

Giovanni Gerson prende le mosse da questa usanza per scrivere un trattato contro la superstizione in generale e contro questa in particolare.[3] Egli è stato fra i primi a riconoscere chiaramente il pericolo che, attraverso quel

pullulare di idee religiose, minacciava la vita della Chiesa. La sua mente acuta e alquanto fredda vedeva anche in parte la ragione psicologica per la quale tutte quelle idee sorgevano. Esse provengono, così dice, «ex sola hominum phantasiatione et melancholica imaginatione»; è una corruzione dell'immaginazione causata da una lesione interna del cervello, la quale a sua volta deriva da inganni diabolici. Così anche il diavolo aveva la sua parte.

È un processo continuo di riduzione dell'infinito al finito, uno sgretolarsi del miracoloso in atomi. A ogni mistero, anche il più sacro, si attacca, come alla nave la crosta di conchiglie, uno strato di elementi religiosi esteriori che lo profanano. L'Eucaristia, nonostante penetri così profondamente negli animi, si propaga alla superficie in forme banali e materiali di superstizione: nelle credenze, ad esempio, che il giorno in cui si è sentito messa non si possa diventar ciechi o esser colti da apoplessia e che non si invecchi durante il tempo che si assiste alla messa.[1] La Chiesa deve costantemente vigilare affinché Dio non sia tratto troppo giù in terra. Deve dichiarare eretica l'asserzione che Pietro, Giovanni e Giacomo abbiano contemplato, al momento della Trasfigurazione di Cristo, la natura divina con la chiarezza con cui la vedono ora in cielo.[2] E quando una delle imitatrici di Giovanna d'Arco pretende di aver visto Dio vestito di una lunga veste bianca con sopra un mantello rosso, la sua asserzione è condannata come bestemmia.[3] Ma che colpa aveva il popolo, se non sapeva fare le sottili distinzioni prescritte dalla teologia, quando la Chiesa offriva una materia così ricca alla sua immaginazione?

Il Gerson stesso non rimase immune dal male che combatteva. Alza la voce contro la vana curiosità,[4] e con ciò intende lo spirito d'indagine che vuol conoscere la natura nei suoi segreti più intimi; ma egli stesso fruga con

immodesta curiosità nei più piccoli particolari esterni delle cose sacre. L'adorazione speciale che ha per S. Giuseppe e che cerca di diffondere in ogni modo, lo rende curioso di conoscere tutto ciò che concerne il santo. Approfondisce tutti i dettagli del suo matrimonio con Maria, della loro vita coniugale, della continenza di Giuseppe, della sua età, della maniera in cui ebbe notizia della gravidanza della Vergine. Della caricatura che l'arte minacciava di fare di Giuseppe, del pover'uomo semplice, vecchio e corrucciato che Deschamps compiangeva e Broederlam dipingeva, Gerson non ne volle sapere: Giuseppe, egli dichiara, non aveva ancora cinquant'anni.[1] Altrove si permette di speculare sulla costituzione fisica di Giovanni Battista: «semen igitur materiale ex quo corpus compaginandum erat, nec durum nimis nec rursus fluidum abundantius fuit».[2] Il celebre predicatore popolare Oliviero Maillard aveva l'abitudine di regalare al suo uditorio, dopo l'introduzione, «une belle question théologale», per esempio quella di sapere se la Vergine avesse collaborato così attivamente alla concezione del Cristo da potersi chiamare con diritto Madre di Dio; o se il corpo di Cristo sarebbe diventato cenere, qualora non fosse intervenuta la Resurrezione.[3] La controversia sull'Immacolata Concezione della Vergine, nella quale i Domenicani formavano il partito d'opposizione contro il crescente bisogno del popolo di veder la Madonna fin da principio libera dal peccato originale, diede luogo a una mescolanza di speculazioni teologiche ed embriologiche, che a noi appare poco edificante. E i teologi più seri erano così profondamente persuasi dell'importanza delle loro argomentazioni, che non esitavano a trattare la questione dal pulpito davanti al gran pubblico.[4] Se gli spiriti più colti la pensavano così, non c'è da stupirsi che, in una sfera più vasta, per quel continuo discendere ai più minuti particolari, le cose sacre sboccassero in una volgarità, da cui soltanto di

rado ci si sollevava alla venerazione del mistero.

La goffa familiarità con cui si trattava con Dio nella vita quotidiana, dev'essere considerata da due punti di vista. Da un lato essa testimonia l'assoluta fermezza ed immediatezza della fede. Dall'altro, però, la familiarità, una volta radicata nei costumi, reca il pericolo che non solo i miscredenti (che non mancano mai), ma anche i credenti, in momenti di fiacca tensione religiosa, prendano l'abitudine di profanare la fede più o meno intenzionalmente. Il mistero più delicato di tutti, l'Eucaristia, è più esposto a questo pericolo. Non vi è nella fede cattolica commozione più forte e più intensa del sentimento della presenza immediata e reale di Dio nell'ostia consacrata. Come ai nostri tempi così nel Medioevo era questa la commozione religiosa capitale. Ma nel Medioevo l'ingenuità con cui si soleva parlare delle cose più sacre conduceva a modi di dire che talvolta sembrano profanazioni. Un viaggiatore smonta da cavallo ed entra in una chiesa di villaggio «pour veoir Dieu en passant». Di un sacerdote che passa su un asino, recando l'Ostia, vien detto: «un Dieu sur un asne».[1] E di una donna sul letto di morte: «Sy cuidoit transir de la mort, et se fist apporter beau sire Dieux».[2] «Veoir Dieu», era il termine corrente per dire: vedere l'elevazione del Santissimo.[3] In tutti quei casi il modo di parlare non è per sé stesso profano, ma lo diventa, quando non c'è devozione o quando si parla distrattamente, quando cioé il senso del mistero è assente. Allora non c'è che un passo a familiarità del genere del proverbio: «Laissez faire à Dieu, qui est homme d'aage»,[4] o delle parole di Froissart: «et il prie à mains jointes, pour si hault homme que Dieu est».[5] Un caso che dimostra chiaramente come il termine «Dieu» adoperato per la Particola potesse contaminare la fede è il seguente. Il vescovo di Coutances celebra la messa nella chiesa di Saint-Denis. Al momento dell'elevazione, qualcuno invita il prevosto di Parigi Ugo Aubriot, che proprio in quel

momento si aggira nella cappella, a far atto d'adorazione. Ma Ugo, noto «spirito forte», risponde bestemmiando di non credere nel Dio di un vescovo che risiede a corte.[1]

Anche senza alcuna intenzione derisoria, la familiarità con le cose sacre e il desiderio di raffigurarle potevano assumere delle forme che ci sembrano irrispettose. Si avevano delle statuette d'oro della Vergine, ornate di pietre preziose di cui si apriva il ventre, che lasciava vedere la Trinità. Il tesoro dei duchi di Borgogna ne possedeva una;[2] Gerson ne vide un'altra dai Carmelitani a Parigi. Egli disapprova l'uso, ma non perché tale grossolana rappresentazione del mistero mancasse di senso religioso, sì perché rappresentare l'intera Trinità come il frutto del ventre di Maria era un'eresia.[3]

Tutta la vita era tanto impregnata di religione, che la distanza fra le cose terrene e le sacre rischiava di essere dimenticata ad ogni istante. Se, da una parte, qualunque fatto della vita giornaliera può essere sollevato nella sfera delle cose sacre, dall'altra le cose sacre stesse sono costantemente alle prese con la volgarità, perché indissolubilmente mescolate alla vita giornaliera. Abbiamo già detto del cimitero degl'Innocenti a Parigi, quella orribile fiera della morte con le ossa ammucchiate ed offerte alla vista. Ci si può immaginare qualcosa di più spaventoso dell'esistenza della romita murata nel fianco della chiesa, in quel luogo di orrore? Ma vediamo quel che ne pensano i contemporanei: «Le romite abitano in una graziosa casetta nuova; mentre sono murate, si fa una bella predica; ricevono dal re uno stipendio di otto libbre all'anno in otto rate».[1] Tutto come se si trattasse di semplici beghine. Dove è qui il sentimento religioso? Dov'è, quando un'indulgenza viene associata alle più comuni faccende di casa: l'accendere la stufa, il mungere una vacca, il pulire la pentola?[2] In una lotteria a Bosco Ducale, nel 1518, si potevano vincere «premi

preziosi» o indulgenze.[3] Durante le solenni entrate dei principi, risplendevano agli angoli delle strade, in fila con rappresentazioni simboliche che spesso mettevano in mostra nudità addirittura pagane, i preziosi reliquari della città, collocati su altari, che venivano offerti dai prelati al principe per il bacio devoto.[4]

L'inseparabilità della sfera religiosa e di quella profana è dimostrata con evidenza dal fatto, ben noto, che le stesse melodie possono sempre servire per il canto ecclesiastico e quello profano. Guglielmo Dufay compose le sue messe su temi presi a canzoni profane quali «Tant je me déduis», «Se la face ay pale», «L'omme armé».

Vi è uno scambio continuo fra la terminologia religiosa e quella profana. Senza scrupolo alcuno, si adoperano espressioni religiose per indicare cose terrene e viceversa. Sull'entrata della Corte dei Conti a Lilla era scritto un verso che ricordava a tutti che avrebbero dovuto render conto a Dio dell'uso fatto dei suoi doni:

Lors ouvrira, au son de buysine
Sa général et grant chambre des comptes.[5]

Viceversa, nel solenne invito a un torneo, si proclamava, come se si trattasse di una solennità accompagnata da indulgenze:

Oez, oez, l'oneur et la louenge
Et des armes grantdisime pardon.[1]

Era un caso che nella parola «mistère» le due parole *mysterium* e *ministerium* fossero andate a confondersi, ma quell'omonimia doveva contribuire a indebolire il concetto del mistero nel linguaggio comune: tutto si chiamava *mistero,* persino l'unicorno, gli scudi e il fantoccio adoperati nel «Pas d'armes» della *Fontaine des pleurs.*[2]

A riscontro del simbolismo religioso, cioè dell'uso di interpretare tutte le cose e gli eventi terreni come simboli e

prefigurazioni del divino, incontriamo l'omaggio al principe tradotto in metafore religiose. Allorché l'uomo del Medioevo è preso dal rispetto per la maestà terrena, si serve del linguaggio sacro per esprimere i suoi sentimenti. I cortigiani del secolo XV non indietreggiano davanti a nessuna profanazione. Nel processo per l'assassinio di Luigi d'Orléans, il difensore introduce lo spirito del duca e gli fa dire a suo figlio: «Guarda le mie ferite e nota che *cinque* di esse furono particolarmente crudeli e mortali».[3] Egli presenta dunque la vittima come se fosse Cristo. Il vescovo di Châlons non esita a sua volta a paragonare Giovanni senza Paura, che fu ucciso dai vendicatori dell'Orléans, all'Agnello di Dio.[4] Il Molinet paragona l'imperatore Federico che manda suo figlio Massimiliano a sposare Maria di Borgogna, con Dio Padre che manda suo figlio in terra, e non risparmia termini religiosi per descrivere il viaggio dello sposo. Quando più tardi Federico e Massimiliano entrarono a Bruxelles col giovane Filippo il Bello, i Brussellesi, narra Molinet, avrebbero detto colle lagrime agli occhi: «Véez-ci figure de la Trinité, le Père, le Fils et Sainct Esprit». Il Molinet stesso offre una corona di fiori a Maria di Borgogna, come alla degna immagine della Madonna, «a parte la verginità».[1]

«Non che io voglia deificare i principi», dice questo arcicortigiano. [2] Può darsi che si tratti effettivamente di vuote frasi più che di venerazione realmente sentita, ma esse attestano ugualmente come l'uso quotidiano di termini sacri finisse per svalutarli. Del resto non sarebbe giusto rimproverare un poetastro di corte, quando un Gerson stesso attribuisce ai principeschi ascoltatori delle sue prediche speciali angeli custodi più elevati in grado di quelli degli altri mortali.[3]

Si tratta naturalmente di cosa ben diversa quando i termini religiosi vengono applicati all'amore, come s'è

accennato più sopra. Qui c'è un elemento di vera irriverenza e di scherno licenzioso che esula del tutto dall'uso testé descritto. I due abusi hanno in comune soltanto la derivazione dalla medesima goffa familiarità con le cose sacre. L'autore delle *Quinze joyes de mariage* ha scelto quel titolo in riferimento alle gioie della Vergine.[4] Si è già ricordata la raffigurazione dell'amore come osservanza religiosa. Più grave ancora è che il difensore del *Roman de la rose* indica con termini sacri «partes corporis inhonestas et peccata immunda atque turpia».[5] Qui si giunge decisamente a quella pericolosa contaminazione del sentimento religioso con l'erotico che la Chiesa temeva più che mai in questa forma.

Nulla forse può rendere più evidente questa contaminazione, quanto la Madonna di Anversa, attribuita al Fouquet, che si trovava anticamente nel coro della chiesa di Notre Dame a Mélun e faceva parte di un dittico, l'altro battente del quale, ora a Berlino, raffigura il donatore Stefano Chevalier, tesoriere del re, con S. Stefano. Una vecchia tradizione, annotata nel secolo XVII da uno studioso di cose antiche, Dionigi Godefroy, pretende che la Madonna rechi le sembianze di Agnes Sorel, amante del re, per la quale il Chevalier era acceso di una passione non nascosta. Si tratta in effetti, malgrado le grandi qualità della pittura, d'un figurino di moda colla sua fronte sporgente e rasata, i seni discosti e rotondi, la vita alta e sottile. L'espressione bizzarra ed ermetica del viso, i rigidi angioletti rossi e azzurri che la circondano, tutto concorre a dare al quadro un'aria di empietà decadente, in singolare contrasto coi ritratti vigorosi e sobri del fondatore e del santo sull'altro battente. Godefroy vide sul velluto celeste di una larga cornice una serie di E maiuscole, in perle collegate da «lacs d'amour» di fili d'oro e d'argento.[1] Non c'è in tutto l'insieme un libertinaggio blasfemo che non sarà sorpassato neppure

dal Rinascimento?

Le profanazioni nella vita quotidiana della Chiesa non conoscevano quasi limiti. Il genere musicale del mottetto, basato in origine sull'intreccio di diversi testi, degenerò al punto che non si temettero le più bislacche combinazioni e che, durante l'uffizio divino, le parole delle canzoni profane che avevano servito da tema, parole come *baisez-moi, rouges nez,* furono inserite nel testo liturgico.[2] Davide di Borgogna, bastardo di Filippo il Buono, fece il suo ingresso, come vescovo di Utrecht, in testa a un corteggio di nobili guerrieri col quale suo fratello, il bastardo di Borgogna, gli era venuto incontro ad Amersfoort. Il nuovo vescovo stesso era coperto di corazza, «comme seroit un conquéreur de païs, prince séculier», dice Chastellain con biasimo non celato; così acconciato cavalca verso la cattedrale, e vi entra con una processione di bandiere e di croci, per pregare davanti all'altare maggiore.[3] Accanto a questa pompa borgognona vediamo la bonaria spudoratezza del padre di Rodolfo Agricola, parroco di Baflo, che, nel giorno stesso in cui era eletto abate di Selwert, ricevette la notizia che la sua concubina gli aveva dato un figlio. «Oggi sono diventato padre due volte», disse «che Dio ci benedica».[1]

I contemporanei scorgevano nella crescente irriverenza verso la Chiesa una corruzione dei costumi di data recente:

On souloit estre ou temps passé
En l'église benignement
A genoux en humilité,
Delez l'autel moult closement
Tout nu le chicf piteusemcnt,
Maiz au jour d'uy, si come beste,
On vien à l'autel bien souvent
Chapcron et chapel en teste.[2]

Nicola di Clemanges si lamenta perché nei giorni di festa solamente pochi vanno alla messa; non rimangono fino alla

fine e si accontentano di toccare l'acqua santa, salutare con genuflessioni la Madonna o baciare la statua di un santo. Se si trattengono fin dopo l'elevazione, se ne vantano come di un gran beneficio reso a Gesù Cristo. I mattutini e i vespri il sacerdote li deve leggere per lo più da solo col suo accolito.[3] Il signore del villaggio, che è anche patrono della chiesa, fa tranquillamente aspettare il prete con la messa, finché egli e sua moglie si siano alzati e vestiti.[4]

Le feste più sacre, la stessa notte di Natale, si passano fra ogni genere di dissolutezze, giocando alle carte, bestemmiando, profferendo parole oscene; il popolo, se lo si redarguisce, si scagiona col dire che i gran signori, i chierici e i prelati lo fanno senza essere puniti.[5] La vigilia delle feste si balla nelle chiese stesse al canto di canzoni lubriche; i preti danno l'esempio passando quelle notti di vigilia fra i dadi e le bestemmie.[1] Tutto ciò è testimoniato da moralisti, che forse sono disposti a veder tutto troppo nero. Ma più di una volta i documenti corroborano la loro fosca opinione. Il Consiglio di Strasburgo faceva distribuire ogni anno 1100 litri di vino a coloro che trascorrevano nella cattedrale in «veglia e preghiera» la notte di S. Adolfo.[2] Un consigliere di città si lagna con Dionigi il Certosino, perché la processione annuale, che veniva fatta nella sua città con una sacra reliquia, dava luogo a un'infinità di sconvenienze e di orgie. Come porvi rimedio? La magistratura stessa non si sarebbe lasciata convincere troppo facilmente, perché la processione recava gran profitto alla città: vi accorreva molta gente, che doveva pernottare, mangiare e bere. E ci si era ormai abituati. Dionigi non ignorava il guaio, sapeva bene che contegno grossolano il popolo soleva tenere nelle processioni, chiacchierando, ridendo, guardando svergognatamente intorno, avido di bevande e di rozzi rivestimenti.[3] Il suo lamento corrisponde esattamente a quanto avveniva nella processione dei cittadini di Gand alla

fiera di Houthem con lo scrigno di S. Livino. Una volta, narra Chastellain, i notabili solevano portare il corpo del santo «en grande et haute solempnité et révérence», ma ora è «une multitude de respaille et garçonnaille mauvaise»: lo portano gridando e berciando, cantando e ballando, facendo mille scherzi, e tutti sono ubbriachi. Inoltre, sono armati e si permettono le peggiori prepotenze dove passano: tutto sembra loro lecito in quel giorno col pretesto del loro sacro incarico.[4]

Andare alla messa è un importante elemento della vita di società. Ci si va per sfoggiare i più begli abbigliamenti, per gareggiare in distinzione, dignità e cortesia. Si è già detto come il bacio della pace desse occasione a fastidiosissime gare di cortesia. Ma c'è di più: quando entra un giovane nobile, la dama si alza e lo bacia sulla bocca, anche mentre il sacerdote consacra l'ostia e il popolo prega in ginocchio.[1] Chiacchierare e passeggiare durante la messa devono essere state cose comunissime.[2] Servirsi della chiesa come di luogo di convegno, per guardar ragazze, era così abituale tra i giovani, che solo i moralisti se ne scandalizzavano ancora. La gioventù viene raramente in chiesa, esclama Nicola di Clemanges,[3] e ci viene soltanto per vedere le donne che vi sfoggiano le loro capigliature e le loro ampie scollature. La rispettabile Christine de Pisan con tutta ingenuità mette in bocca all'amante le parole:

> Se souvent vais ou moustier,
> C'est tout pour veoir la belle
> Fresche com rose nouvelle.[4]

Non si ci limita alle piccole attenzioni, di cui l'ufficio divino offriva l'occasione ai giovanotti: porgere all'amata l'acqua benedetta, offrirle la «paix», accendere una candela per lei, inginocchiarsi accanto a lei, scambiare qualche segno e qualche sguardo furtivo.[5] Persino le prostitute vengono in chiesa per fare qualche conoscenza.[6] Nelle chiese si vendono,

nei giorni di festa, immagini oscene che corrompono la gioventù; e non c'è predica che tenga.[7] Più di una volta la chiesa e l'altare sono insozzati da atti sconvenienti.[8]

Anche i pellegrinaggi offrivano opportunità di divertimenti di ogni genere e soprattutto di avventure amorose. Nella letteratura, essi sono spesso considerati semplici viaggi di piacere. Il cavaliere de la Tour-Landry,[9] che prende sul serio il suo compito d'istruire le figlie nelle buone ed oneste maniere, parla di dame avide di divertimenti, che si recano volentieri a tornei e pellegrinaggi, e cita esempi di donne che intrapresero un pellegrinaggio per poter incontrarsi coll'amante. «Et pour ce a cy bon exemple comment l'on ne doit pas aler aux sains voiaiges pour nulle folle plaisance».[1] Nicola di Clemanges è dello stesso parere: nei giorni di festa si va in pellegrinaggio a chiese molto lontane, non tanto per sciogliere un voto quanto per peccare più liberamente. In quei santi luoghi si trovano sempre odiose ruffiane che adescano le giovani.[2] Nelle *Quinze joyes de mariage* è descritto quanto doveva essere all'ordine del giorno: la giovane sposa desidera di avere una piccola distrazione e dà a credere al marito che il bambino sia malato, perché lei non ha compiuto ancora il pellegrinaggio che aveva promesso di fare quando stava per partorire.[3] I preparativi delle nozze di Carlo VI con Isabella di Baviera si iniziano con un pellegrinaggio.[4] Nessuna meraviglia che gli uomini più seri della «Devotio moderna» non vedano che poca utilità in quei viaggi. Coloro che fanno molti pellegrinaggi, dice Tommaso da Kempis, raramente diventano santi; e Federico di Heilo dedica alla questione un trattato speciale: *Contra peregrinantes*.[5]

In tutte queste profanazioni, dovute all'impudente contatto con la vita del peccato, bisogna vedere più una ingenua familiarità con la religione che vera irriverenza. Soltanto una società tutta compenetrata dal senso religioso e

che accetta la fede senza discutere conosce tali eccessi e degenerazioni. Quegli stessi uomini che continuavano abitudinariamente pratiche religiose diventate quasi frivole, si rivelavano improvvisamente, alla parola infiammata di un frate mendicante, accessibili alle più violente commozioni religiose. Persino un peccato così stolto, come è la bestemmia, non può sorgere che da una forte fede. Poiché nelle sue origini, come giuramento cosciente, essa è la prova di una fede nella presenza del divino anche nelle cose più insignificanti. Solo il sentimento di sfidare veramente il cielo, dà alla bestemmia il suo fascino peccaminoso. Solo quando cessano quella coscienza di bestemmiare e quella paura che la bestemmia si possa realizzare, essa s'infiacchisce nella monotona grossolanità. Alla fine del Medioevo la bestemmia possiede ancora quel fascino di oltracotanza e di superbia, che ne faceva uno sport aristocratico. «Come, — dice il signore al contadino — tu dai la tua anima al diavolo, e tu rinneghi Dio, pur non essendo un gentiluomo?».[1] Deschamps constata che l'abitudine di bestemmiare già discende tra la gente di poco conto:

Si chetif n'y a qui ne die:
Je renie Dieu et sa mère.[2]

Si fa a gara nell'inventare bestemmie nuove e pittoresche; chi più bestialmente sa bestemmiare è onorato come maestro.[3] Prima, dice Deschamps, tutta la Francia bestemmiava alla guascona e all'inglese, poi alla brettone ed ora alla borgognona. E mette insieme due ballate con le bestemmie più in uso, per dar loro alla fine un significato pio. La peggiore di tutte è la bestemmia borgognona: «Je renie Dieu»[4]; la si mitiga dicendo: «Je renie de bottes». I Borgognoni avevano fama di arci-bestemmiatori. Del resto tutta la Francia, lamenta il Gerson, così cristiana com'è, soffre più di alcun altro paese di questo orribile peccato, che è causa di pestilenze, guerre e carestie.[5] Persino i frati sono

della partita, anche se si servono di bestemmie un po' attenuate.[6] Egli propone che tutte le autorità e tutte le corporazioni aiutino a sradicare il , male, emettendo ordinanze severe e minacciando pene lievi, ma che possano veramente essere applicate. Difatti, nel 1397, fu pubblicata un'ordinanza reale, che rimise in vigore quelle del 1269 e del 1347 contro la bestemmia, non comminando però punizioni lievi ed eseguibili, bensì minacciando le pene antiche, il taglio delle labbra e della lingua, pene da cui si esprimeva la santa indignazione per l'offesa recata a Dio. In margine al registro, che contiene l'ordinanza, si trova annotato: «Oggigiorno, nel 1411, tutte queste bestemmie sono di uso molto comune in tutto il Regno, e vanno impunite».[1] Al Concilio di Costanza [2] Pietro d'Ailly torna ad insistere per la lotta contro il malanno.

Il Gerson conosce i due estremi fra i quali si muove il peccato della bestemmia. La sua esperienza di confessore gli aveva fatto conoscere dei giovani che, puri, semplici e casti, erano tormentati da una forte tentazione di pronunciare bestemmie. Egli consiglia loro di non darsi troppo alla contemplazione di Dio e dei suoi santi, non essendo essi abbastanza forti per sopportarla. [3] Conosce anche quelli che bestemmiano per abitudine, come i Borgognoni, il cui peccato, per quanto sia riprovevole, non implica la colpa dello spergiuro, poiché manca del tutto l'intenzione di giurare.[4]

Non è possibile definire il punto nel quale l'abitudine di trattare con leggerezza le cose della fede si converte in irriverenza cosciente. È fuor di dubbio che alla fine del Medioevo esisteva una spiccata tendenza a dileggiare la devozione e la gente devota. Faceva piacere essere considerato spirito forte, e metter in ridicolo la fede era un passatempo.[5] I novellieri si atteggiavano a frivoli e indifferenti, come nel racconto delle *Cent nouvelles nouvelles,*

dove il parroco seppellisce il suo cane in terra consacrata e gli dice: «Mon bon chien, à qui Dieu pardoint». E il cane va anche «tout droit au paradis des chiens».[1] Si ha una grande avversione per la devozione ipocrita o frivola: la parola «papelard» ricorre ad ogni istante. Il proverbio che corre su tutte le bocche: «De jeune angelot vieux diable», o in bel latino di scuola: «Angelicus juvenis senibus sathanizat in annis», è una spina nell'occhio per il Gerson. Così, egli dice, si corrompe la gioventù; si lodano nei bambini la sfrontatezza, il linguaggio sconcio e le bestemmie, l'impudicizia negli sguardi e nei gesti. Ma, aggiunge, non vedo che cosa ci si possa attendere dalla vecchiaia di chi da giovane fa la parte del diavolo.[2]

Fra gli stessi ecclesiastici e teologi il Gerson distingue un gruppo di ignoranti chiacchieroni e attaccabrighe, pei quali ogni conversazione sulla religione è un peso e una favola; essi accolgono quel che si racconta loro di visioni e rivelazioni con gran risate e con sdegno. Altri cadono nell'estremo opposto e accettano, come rivelazioni, tutte le fantasie di gente mentecatta, tutti i sogni e deliri di malati e di pazzi.[3] Il popolo non sa tenere la via di mezzo tra quegli estremi: crede tutto ciò che visionari e indovini profetizzano, ma se succede che un religioso serio, che ha spesso avuto genuine rivelazioni, prenda una volta tanto un abbaglio, allora il pubblico ingiuria tutti coloro che appartengono al ceto ecclesiastico, li chiama impostori e «papelards», e non vuole più ascoltare i chierici, ritenendoli ipocriti e malvagi.[4]

Nella maggior parte dei casi quest'empietà così solennemente deplorato. è più che altro un subitaneo arresto della tensione religiosa, in una vita satura di elementi e di forme religiose. Lungo l'intero Medioevo s'incontrano numerosi casi di miscredenza spontanea,[1] in cui non si tratta di un distacco dalla dottrina della Chiesa per ragioni teologiche, ma soltanto di una reazione immediata. Anche se

non va data grande importanza al fatto che i poeti o gli storici, dinanzi agli enormi peccati dei loro tempi, esclamino: non si crede più né nel cielo né nell'inferno[2]; tuttavia, in più d'uno l'incredulità latente era diventata cosciente e salda, così salda da esser universalmente nota e spesso anche confessata. «Beaux seigneurs», dice ai suoi compagni il capitano Bétisac vicino a morire, «je ay regardé à mes besongnes et en ma conscience je tiens grandement Dieu avoir courrouchié, car jà de long temps j' ay erré contre la foy, et ne puis croire qu' il soit riens de la Trinité, ne que le Fils de Dieu se daignast tant abaissier que il venist des chieulx descendre en corps humain de femme, et croy et dy que, quant nous morons, que il n'est rien de âme.... J'ay tenu celle oppinion depuis que j'eus congnoissance, et la tenrai jusques à la fin».[3]

Ugo Aubriot, prevosto di Parigi, è un accanito mangiapreti: non crede nel sacramento dell'altare, lo beffeggia, non osserva la Pasqua, non si confessa.[4] Giacomo du Clercq cita parecchi casi di nobili che facevano mostra di incredulità e in piena coscienza rifiutavano l'estrema unzione.[5] Giovanni di Montreuil, prevosto di Lilla, scrive a uno dei suoi amici eruditi, più nello stile di un umanista illuminato che in quello d'un uomo veramente religioso: «Voi conoscete il nostro amico Ambrogio de Miliis; avete spesso sentito dire quel che egli pensava della religione, della fede, della Sacra Scrittura e di tutti i precetti della Chiesa, e cioè in tal maniera che lo stesso Epicuro si sarebbe detto cattolico al confronto. Ebbene, ora quest'uomo è completamente convertito». Però, anche prima della conversione, era stato tollerato in quel gruppo di umanisti pieni di fede.[1]

Accanto a questi casi isolati di miscredenza spontanea stava il paganesimo letterario del Rinascimento e il colto e cauto Epicureismo che si era diffuso già nel secolo XIII, sotto

le insegne di Averroè, in cerchie così ampie. Dall'altro lato c'era la negazione appassionata dei poveri eretici ignoranti, i quali, tutti quanti, si chiamassero Turlupini o Fratelli del libero spirito, avevano varcato il confine che separa il misticismo dal panteismo. Tutti questi fenomeni dovranno esser presi in considerazione più oltre, sotto un altro punto di vista. Per il momento dobbiamo rimanere nella sfera delle rappresentazioni religiose, delle forme e degli usi esteriori.

Per la fede ordinaria delle masse la presenza d'un immagine visibile rendeva completamente superflua la dimostrazione intellettuale della verità d'una cosa. Davanti a ciò che si vedeva riprodotto in forme e colori, le persone della Trinità, l'inferno fiammeggiante, gli innumerevoli santi, non veniva fatto di domandare: ma sarà vero? Tutti questi concetti si trasformavano immediatamente in fede mercé le immagini, si fissavano nelle menti con contorni precisi e a vivaci colori, dotati di tutti i particolari che la Chiesa poteva esigere dalla fede e persino qualcosa di più.

Ma dove la fede poggia direttamente su una rappresentazione figurata, riesce difficilmente a distinguere qualitativamente tra la natura e il grado di santità dei diversi elementi della religione. Un'immagine è reale e venerabile quanto l'altra, e che si debba adorare Dio e soltanto onorare i santi, questo l'immagine da sé non lo fa sapere, se la Chiesa non interviene continuamente a insegnarlo. In nessun altro campo il pensiero religioso era così continuamente e fortemente minacciato di essere sopraffatto dalla fervida immaginazione, come in quello del culto dei santi.

Il punto di vista della Chiesa a questo riguardo era alto e puro. Ammessa l'idea della sopravvivenza personale, il culto dei santi diventava cosa naturale e non sospetta. È lecito render loro lode ed onore «per imitationem et reductionem ad Deum». Parimenti si possono venerare immagini,

reliquie, luoghi santi e oggetti consacrati, in quanto tutto ciò conduce in fondo all'adorazione di Dio stesso.[1] Anche la distinzione tecnica tra santo e comune beato, e l'ordinamento dell'istituto della santità mediante la canonizzazione ufficiale, sebbene costituissero già un inquietante formalismo, non avevano però niente che ripugnasse allo spirito del Cristianesimo. La Chiesa rimaneva cosciente dell'originaria equivalenza di santità e di beatitudine, e altresì dell'insufficienza della canonizzazione. «Si deve ammettere», dice Gerson, «che i santi morti e che muoiono ogni giorno siano in numero infinitamente maggiore di quelli che sono canonizzati».[2] Nonostante che il secondo comandamento di Dio le interdicesse espressamente, le immagini erano ammesse con l'argomento che prima dell'incarnazione di Cristo il divieto era stato necessario, perché allora Dio era soltanto spirito, ma che Cristo aveva annullato l'antica legge colla sua venuta in terra. Ed alla seconda parte di quel comandamento: «Non adorabis ea neque coles», la Chiesa voleva attenersi a qualunque costo. «Noi non adoriamo le immagini, ma portiamo onore e devozione a colui che è rappresentato, cioè a Dio o al suo santo».[3] Le immagini non hanno altro scopo che mostrare ai semplici, che non sanno leggere, ciò che devono credere.[4] Le immagini sono i libri degli ignoranti [5]: è l'idea espressa nella preghiera alla Vergine, che Villon compose per sua madre:

Femme je suis povrette et ancienne,
Qui riens ne sçai; oncques lettres ne leuz;
Au moustier voy, dont suis paroissienne,
Paradis paint, où sont harpes et luz,
Et ung enfer où dampnez sont boulluz:
L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse.[1]

La possibilità che le variopinte immagini offrissero agli spiriti inquieti altrettanta materia per allontanarsi dal

dogma, quanta ne poteva portare con sé l'interpretazione soggettiva delle Scritture, non ha mai preoccupato la Chiesa. Essa ha sempre giudicato con indulgenza il peccato di coloro che, per ignoranza e semplicità, si lasciavano andare a adorare le immagini. È sufficiente, dice Gerson, che abbiano l'intenzione di fare come fa la Chiesa onorando le immagini.[2]

Non è qui il luogo di trattare della questione puramente dommatica, fino a qual punto la Chiesa abbia saputo mantenere il suo divieto di non adorare i santi e neppure di invocarli direttamente, cioè non come intercessori ma come donatori della grazia richiesta. Qui ci interessa la questione, fin dove essa sia riuscita a trattenere il popolo, cioè, quale realtà, qual valore avessero i santi nella coscienza popolare della fine del Medioevo. E qui non c'è che una sola risposta: i santi erano figure tanto reali, tanto vive e tanto familiari nella vita religiosa comune, che tutti gli impulsi religiosi più superficiali si ricollegavano ad essi. Mentre i moti dello spirito più intimi andavano verso Cristo e la Vergine, nel culto dei santi si cristallizzava tutto un tesoro di idee e sentimenti più comuni e più ingenui. Tutto contribuiva a conferire ai santi popolari una realtà tale da tenerli sempre nel bel mezzo della vita. L'immaginazione del popolo se ne era impadronita: essi avevano figure note e propri attributi, si conoscevano i loro spaventevoli martiri e i loro stupendi miracoli. Erano vestiti come il popolo stesso. Un S. Rocco o un S. Giacomo si potevano incontrare ogni giorno fra gli appestati o i pellegrini. Sarebbe interessante indagare fino a quando il costume dei santi ha continuato a conformarsi alla moda dell'epoca. Certamente durante tutto il secolo XV. Ma in quale istante l'arte sacra si è sottratta alla vivente immaginazione popolare, avvolgendo i santi in panneggiamenti retorici? Non è questione soltanto del senso che il Rinascimento ha avuto per il costume storico: è un fatto che anche la fantasia popolare comincia a staccarsi dai

santi, o, per lo meno, che non riesce più a farsi valere nell'arte sacra. Durante la Controriforma i santi sono saliti molto più in alto, come voleva la Chiesa: sono stati tolti dal contatto con la vita popolare.

La corporeità che i santi acquistavano già attraverso le figurazioni artistiche, era accresciuta dal fatto che da lungo tempo la Chiesa aveva permesso e incoraggiato il culto delle loro reliquie. Quell'attaccarsi alla materia non poteva non influire sulla fede, portando a delle esagerazioni sorprendenti. Quando si trattava di reliquie, la robusta fede del Medioevo non temeva né delusioni né profanazioni. Intorno al Mille i montanari dell'Umbria volevano ammazzare l'eremita S. Romualdo per non perdere le sue ossa. I monaci di Fossanuova, dove era morto Tommaso d'Aquino, nel 1274, per paura che la preziosa reliquia fosse loro tolta, decapitarono, bollirono, prepararono il corpo del nobile maestro.[1] Quando il cadavere di S. Elisabetta di Turingia non era ancora sepolto, un gruppo di devoti non solo tagliò o strappò pezzi dei panni che avvolgevano il suo volto, ma tagliò anche i capelli e le unghie, e persino parti delle orecchie e i capezzoli.[2] In occasione di una solenne festività Carlo VI distribuì alcune costole del suo avo San Luigi a Pietro d'Ailly e ai suoi zii duchi di Berry e di Borgogna; ai prelati dette una gamba perché se la dividessero tra loro, ciò che essi fecero dopo il pranzo.[3]

Per quanto viva e corposa fosse la concezione dei santi, essi compaiono tuttavia relativamente poco nella sfera delle esperienze sovrannaturali. Tutto il mondo delle visioni, dei sogni, delle apparizioni e dei fantasmi rimane quasi completamente separato dalla sfera del culto dei santi. Vi sono naturalmente delle eccezioni. Il caso in cui l'apparizione di santi è stata meglio attestata è quella di Giovanna d'Arco, a cui l'arcangelo S. Michele, Santa Caterina e Santa Margherita danno consigli. Sembra, però,

che l'interpretazione dell'accaduto andasse compiendosi gradatamente nella mente di Giovanna, forse soltanto durante gl'interrogatori del processo. Dapprima essa non parla che del suo «Conseil» senza dargli un nome; più tardi soltanto indica le note figure dei santi.[1] Quando i santi si presentano spontaneamente, si tratta generalmente di visioni in certo senso letteralmente concepite o interpretate. Allorché al giovane pastore di Frankenthal presso Bamberga, nel 1446, appaiono i quattordici Santi Ausiliatori, egli non li vede muniti dei loro attributi pur tanto noti nell'iconografia, ma sotto forma di quattordici angioletti tutti eguali, che dicono di essere i quattordici Ausiliatori. La fantasmagoria della vera e propria superstizione popolare è piena di angeli e diavoli, di spiriti defunti e di dame bianche, non però di santi. È una vera eccezione quando nella superstizione genuina, non quella acconciata letterariamente o teologicamente, il santo ha una parte. Così è di S. Bertolfo a Gand. Ogni volta che qualcosa di serio sta per avvenire, egli batte contro la sua cassa nella Badia di S. Pietro «moult dru et moult fort». In alcuni casi ciò accade assieme a un lieve terremoto, che spaventa la città, così che questa cerca di allontanare l'ignoto pericolo con grandi processioni.[2] In generale però si aveva un gelido terrore verso le figure indeterminate che non si potevano contemplare scolpite o dipinte nelle chiese coi loro attributi fissi, le loro sembianze ben note e i loro vestiti variopinti, ma andavano in giro con inafferrabili e terribili volti, cinti di nebbia, o da splendori celesti, o ancora in forma di mostruose larve guizzanti pallide dai recessi più nascosti dei cervelli.

La cosa non deve meravigliarci. Proprio perché il santo aveva assunto una forma così corporea, attirando e cristallizzando intorno a sé tanta materia fantastica, non aveva quell'alone di mistero che fa rabbrividire. La paura del sovrannaturale è radicata nel carattere indefinito della

rappresentazione, nell'attesa di qualcosa di straordinario, che potrebbe a un tratto presentarsi con un nuovo, inaudito orrore. Dal momento che la rappresentazione si delinea e prende forma fissa, si stabilisce un senso di sicurezza e di familiarità. I santi con le loro figure familiari avevano l'effetto rassicurante che può dare una guardia in una grande città straniera. Il culto dei santi e soprattutto le loro raffigurazioni crearono, per dir così, una zona neutra di calma e serena fede tra le estasi della contemplazione di Dio e i dolci brividi dell'amore per Gesù, e gli orrendi fantasmi suscitati dalla paura del demonio e della stregoneria. Si potrebbe giungere ad affermare che il culto dei santi, che riportava molti rapimenti e molte ansie a una sfera di sentimenti comuni, abbia temperato, in modo assai igienico, lo spirito selvaggio ed esuberante del Medioevo.

In quanto condensato nelle immagini, il culto dei santi ha il suo posto alla superficie della vita religiosa. Esso segue la corrente del pensiero quotidiano e perciò vi perde talvolta di dignità. Caratteristico è sotto questo riguardo il culto di San Giuseppe, verso la fine del Medioevo. Lo si può considerare come una conseguenza e un contraccolpo dell'appassionato culto di Maria. L'interesse irrispettoso pel padre adottivo fa riscontro, per dir così, all'amore e all'esaltazione che si prodigava alla Vergine Madre: più Maria saliva in alto, più Giuseppe si riduceva ad una caricatura. Le arti figurative già gli conferivano un tipo che rassomigliava troppo a quello del contadino goffo e ridicolo. Così egli appare nel dittico di Melchiorre Broederlam a Digione. Eppure l'arte figurativa non giunse alla profanazione estrema. Vi giunse, invece, la letteratura; la concezione di San Giuseppe in un autore quale Eustachio Deschamps, che non va certo considerato un sacrilego, rivela una freddezza ingenua. Si dovrebbe credere che nessun mortale sia stato più favorito dalla grazia di Giuseppe, cui fu concesso di servire la Madre di Dio e di

educare suo Figlio. Deschamps si compiace di vedere in lui il tipico padre di famiglia pieno di affanni e degno di compassione:

Vous qui servez a femme et a enfans,
Aiez Joseph toudis en remembrance;
Femme servit toujours tristes, dolans,
Et Jhesu Crist garda en son enfance;
A piè trotoit, son fardel sur sa lance;
En plusieurs lieux est figuré ainsi,
Lez un mulet, pour leur faire plaisance,
Et si n'ot oncq feste en ce monde ci.[1]

E almeno si fosse trattato di consolare i poveri padri di famiglia, presentando loro un nobile esempio, sia pure in veste poco dignitosa. Ma non è questa l'intenzione di Deschamps: egli vuol presentare Giuseppe come un monito per chi vuol metter su famiglia:

Qu'ot Joseph de povreté
De durté,
De maleurté,
Quant Dieux nasqui?
Maintefois l'a comporté,
Et monté
Par bonté
Avec sa mère autressi,
Sur sa mule les ravi;
Je le vi
Paint ainsi;
En Egipte est alé.
Le bon homme est painturé
Tout lassé,
Et troussé,
D'une cote et d'un barry;
Un baston au coul posé,
Vieil, usé,

Et rusé.
Feste n'à en ce monde cy,
Mais de lui
Va le cri:
C'est Joseph le rassoté.[2]

Qui si ha sotto gli occhi un esempio di come la familiarità dell'immagine conducesse ad una familiarità nella concezione, che minacciava il senso del sacro. Giuseppe rimase nella fantasia popolare una figura mezzo comica. Ancora il dottor Giovanni Eck dovette insistere affinché non lo si rappresentasse in modo più conveniente, che non gli si facesse cucinare la pappa, «ne ecclesia Dei irrideatur».[1] Contro questi indegni eccessi si volse il movimento promosso dal Gerson per un culto di S. Giuseppe, che ottenne di farlo accogliere nella liturgia con preminenza su tutti gli altri santi.[2] Ma abbiamo già visto come lo stesso Gerson non fosse esente dall'indiscreta curiosità che pare fosse inseparabile dall'argomento del matrimonio di Giuseppe. Per uno spirito realistico (e Gerson, nonostante la sua predilezione per la mistica era, sotto molti riguardi, uno spirito realistico) nelle considerazioni sulle nozze di Maria si frammischiano sempre spunti molto profani. Il cavaliere de la Tour-Landry, anche lui uomo pio, ma realistico, considera il caso sotto la medesima luce: «Dieu voulst que elle espousast le saint homme Joseph, qui estoit vieulx et preudomme; car Dieu voulst naistre soubz umbre de mariage pour obéir à la loy qui lors couroit, *pour eschever les paroles du monde*».[3]

Un'opera inedita del secolo XV presenta le nozze mistiche dell'anima con lo sposo celeste coi termini di una richiesta di matrimonio borghese. Gesù, lo sposo, dice a Dio Padre: «S' il te plaist, je me mariray et auray grant foueson d'enfans et de famille». Il Padre fa qualche difficoltà, perché la scelta del Figlio è caduta su una nera etiope. (Qui c'è un'allusione al

Cantico dei Cantici: «Nigra sum sed formosa»). Sarebbe una *mésalliance* e un disonore per la famiglia. Un angelo interviene da intermediario e intercede per la sposa: «Combien que ceste fille soit noire, neanmoins elle est gracieuse, et a belle composicion de corps et de membres, et est bien habile pour porter foueson d'enfans». Il Padre replica: «Mon cher fils m'a dit qu'elle est noire et brunete. Certes je vueil que son espouse soit jeune, courtoise, jolye, gracieuse et belle, et qu' elle ait beaux membres». Allora l'Angelo loda il viso e tutte le membra della giovane, cioè le virtù dell'anima. Il Padre si dà per vinto volgendosi al Figlio:

Prens la, car elle est plaisant
Pour bien amer son doulx amant;
Or prens de nos biens largement,
Et luy en donne habondamment.[1]

Non è possibile dubitare della serietà e delle intenzioni morali di quest'opera: essa può servire per provare a quale trivialità la fantasia sfrenata potesse condurre.

Ogni figura di santo aveva, mercé la sua immagine ben determinata ed eloquente, una sua individualità,[2] al contrario degli angeli, i quali, ad eccezione dei tre grandi arcangeli, rimasero senza figura specifica. Il carattere individuale dei santi spiccava ancora di più per le funzioni speciali che si attribuivano a parecchi di loro: si invocava un dato santo in un determinato caso di bisogno, un altro per guarire da una determinata malattia. Spesso è un tratto della leggenda oppure un attributo dell'immagine che ha dato origine a tale specializzazione. Ad esempio, contro il mal di denti s'invocava S. Apollonia, perché nel martirio le erano stati strappati i denti. Una volta fissato così lo speciale compito di misericordia dei santi, era naturale che nel loro culto si facesse strada un elemento semi-meccanico. Poiché la guarigione dalla peste era andata a far parte della competenza di S. Rocco, il potere del santo venne quasi

fatalmente concepito in modo personale, a scapito del principio sancito dalla Chiesa, che, cioè, il santo guarisse non direttamente, ma con la sua intercessione presso Dio. Questo caso si verificava particolarmente nel culto dei quattordici (o anche cinque, otto, dieci, quindici) Santi Ausiliatori, che ebbe tanta importanza verso la fine del Medioevo. Ad essi appartengono S. Barbara e S. Cristoforo, i più frequentemente effigiati. Secondo la credenza popolare Dio aveva concesso a questi quattordici santi il privilegio di salvare ogni persona che li invocasse in caso d'immediato pericolo.

Ilz sont cinq sains, en la genealogie,
Et cinq sainctes, a qui Dieux octria,
Benignement a la fin de leur vie,
Que quiconques de cuer les requerra,
En tous perilz, que Dieux essaucera
Leurs prieres, pour quelconque mesaise.
Saiges est donc qui ces cinq servira,
Jorges, Denis, Christophle, Gille et Blaise.[1]

In conseguenza di tale delega di poteri e dell'immediatezza dell'effetto, il principio della mera intercessione dei santi finì per esser dimenticato dal popolo: gli Ausiliatori erano diventati i procuratori della Divinità. Parecchi messali della fine del Medioevo, che contengono l'uffizio dei quattordici Ausiliatori, dichiaravano esplicitamente il carattere privilegiato del loro intervento: «Deus, qui electos sanctos tuos Georgium etc. etc. specialibus privilegiis prae cunctis aliis decorasti, ut omnes, qui in necessitatibus suis eorum implorant auxilium, secundum promissionem tuae gratiae petitionis suae salutarem consequantur effectum».[2] Perciò la Chiesa abolì, dopo il concilio di Trento, la messa speciale dei quattordici Ausiliatori, temendo che la fede si attaccasse ad essa come a un talismano.[3] Ed infatti il solo guardare un Cristoforo

dipinto o scolpito era già considerato come sufficiente protezione contro una mala fine.[4]

Se ora ci si domanda per quale ragione proprio quei quattordici si fossero trovati in siffatta società della salvezza, allora ci si avvede che tutti avevano nella loro effige qualcosa che poteva stimolare la fantasia. S. Acacio portava una corona di spine, S. Egidio era accompagnato da una cerva, S. Giorgio da un dragone, S. Biagio era in una grotta fra le belve, S. Cristoforo aveva figura di gigante, S. Ciriaco si vedeva con un diavolo incatenato, S. Dionigi portava la propria testa sotto il braccio, S. Erasmo era raffigurato coll'argano che gli strappava lentamente gli intestini, S. Eustachio col cervo che portava la croce, S. Pantaleone da medico con un leone, S. Vito in una caldaia, S. Barbara colla sua torre, S. Caterina colla ruota e la spada, S. Margherita con un dragone.[1] Potrebbe darsi che il favore speciale di cui godevano i quattordici fosse dovuto agli attributi caratteristici che comparivano nelle loro immagini.

Molti nomi di santi erano stati messi in rapporto con certe malattie; così quello di S. Antonio con diverse infiammazioni della pelle, di S. Mauro colla gotta, di S. Sebastiano, S. Rocco, S. Egidio, S. Cristoforo, S. Valentino e S. Adriano colla peste. Qui c'era un altro pericolo. Il male prendeva nome dal santo: il fuoco di S. Antonio, il «mal de Saint Maur» e tanti altri. Quindi, quando si pensava alla malattia, la figura del santo era fin dal principio nel centro dell'interesse. Questo pensiero era a sua volta carico di emozione violenta, di paura e ribrezzo, specie quando si trattava della peste. I santi della peste godevano di grande venerazione nel secolo XV: uffici nelle chiese, processioni, confraternite, insomma un'assicurazione, per così dire, spirituale contro le malattie. Ora poiché ogni epidemia, secondo la convinzione comune, era prodotta dall'ira divina, nulla di più facile che tale convinzione venisse riferita al santo. Non era più la giustizia

imperscrutabile di Dio che aveva determinato la malattia, bensì era l'ira del santo che la mandava e chiedeva riparazione. Se è lui che guarisce la malattia, perché non l'avrebbe procurata? A questo modo la fede era riportata dalla sfera etico-religiosa del Cristianesimo a quella magica del paganesimo. La Chiesa poteva esser tenuta responsabile di ciò solo in quanto non badava sufficientemente al fatto che la sua pura dottrina minacciava di degenerare nelle menti ignoranti.

Le testimonianze in proposito sono sufficienti per togliere ogni dubbio: tra il popolo ignorante i santi sono talvolta realmente considerati come autori di malattie. «Que Saint Antoine me arde», è una bestemmia comune; «Saint Antoine arde le tripot, Saint Antoine arde la monture!»,[1] sono maledizioni in cui il santo fa la parte di un cattivo demone del fuoco.

Saint Anthoine me vent trop chier
Son mal, le feu ou corps me boute,

così fa dire il Deschamps al mendicante tormentato da malattia di pelle, ed apostrofa il gottoso: «Se non puoi camminare meno male; ti risparmi il pedaggio»:

Saint Mor ne te fera frémir.[2]

Roberto Gaguin, che del resto non combatte il culto dei santi come tale, descrive i mendicanti in un libello intitolato *De validorum per Franciam mendicantium varia astucia*: «Un tale si getta a terra sputando saliva puzzolente e farneticando grida che ciò è opera miracolosa di S. Giovanni. Altri sono coperti di pustole che attribuiscono a S. Fiacrio eremita. Voi, S. Damiano, impedite loro di orinare. Sant'Antonio brucia le loro articolazioni con un fuoco atroce, S. Pio li rende storpi e sciancati».[3] È questa stessa credenza popolare che Erasmo schernisce allorché fa rispondere da Theotimus alla domanda di Philenous, se i santi siano più cattivi in cielo che non fossero in terra: «Sì, i

santi, quando regnano in cielo, non vogliono essere offesi. Chi fu più mite di Cornelio, chi più mansueto di Antonio, chi più paziente di Giovanni Battista quando erano in vita? Ed ora, che terribili malattie mandano, quando non sono onorati a dovere!».[1] Rabelais pretende che i predicatori popolari stessi presentassero al loro uditorio S. Sebastiano come l'autore della peste, e Sant'Eutropio (a causa dell'assonanza con «ydropique») come colui che manda l'idropisia.[2] Anche Enrico Estienne menziona tale credenza.[3]

Il contenuto di sentimenti ed idee del culto dei santi era talmente fissato nei colori e nelle forme delle loro immagini, che questo immediato effetto estetico minacciava continuamente di eliminare il pensiero religioso. La vista dell'oro risplendente, delle vesti ritratte dal vero, dell'espressione devota degli occhi ed in generale della figura così vivida del santo, faceva tanta impressione sulla coscienza da non lasciar posto per riflettere su quanto la Chiesa permetteva e quanto vietava di offrire, in fatto di devozione e di pietà, a quei gloriosi personaggi. Nella mente del popolo i santi vivevano come divinità. Non sorprende che le cerchie rigidamente ortodosse scorgessero nel culto dei santi un pericolo per la vera religiosità popolare. Sorprende invece di vedere spuntare a un tratto quel pensiero nella mente di un superficiale e banale poeta di corte come era Eustachio Deschamps, che, nella. sua mediocrità, è uno specchio eccellente della vita spirituale comune della sua epoca.

Ne faictes pas les dieux d'argent,
D'or, de fust, de pierre ou d'arain,
Qui font ydolatrer la gent....
Car l'ouvrage est forme plaisant;
Leur painture dont je me plain,
La beauté de l'or reluisant,
Font croire à maint peuple incertain

Que ce soient dieu pour certain,
Et servent par pensées foles
Telz ymages qui font caroles
Es moustiers où trop en mettons;
C'est tres mal fait: a brief paroles,
Telz simulacres n'aourons.

Prince, un Dieu croions seulement
Et aourons parfaictement
Aux champs, partout, car c'est raisons,
Non pas faulz dieux, fer n'ayment,
Pierres qui nont entendement:
Telz simulacres n'aourons.[1]

Non si deve spiegare lo zelo con cui, verso la fine del Medioevo, venne diffuso il culto dell'angelo custode, come una reazione incosciente contro le degenerazioni del culto dei santi? La fede vivente nel culto dei santi si era troppo irrigidita; si tende a render più sciolti il sentimento della venerazione ed il senso della protezione. Riportandosi alla figura appena delineata dell'angelo, si poteva ritornare all'immediatezza del sentimento religioso. È ancora il Gerson, l'instancabile zelatore della purezza della fede, che raccomanda ripetutamente il culto dell'angelo custode.[2] Senonché, anche questa volta, la tendenza ad elaborare i particolari minaccia di nuocere alla qualità del culto. La «studiositas theologorum», dice Gerson, si pone una quantità di domande rispetto agli angeli: se essi mai ci abbandonino, se sanno fin da principio che siamo eletti o che saremo dannati, se Cristo aveva un angelo custode, se l'aveva Maria, se ne avrà uno l'Anticristo; se il nostro buon angelo può parlare alla nostra anima senza la mediazione di fantasmi, se gli angeli ci spronano al bene come i diavoli al male; se vedono i nostri pensieri; e, infine, quanti sono. Tale *studiositas*, conclude Gerson, sia lasciata ai teologi, ma rimanga lontana da tutti quelli che hanno bisogno di

praticare più la devozione che le sottili speculazioni.[3]

La Riforma, un secolo dopo, ha trovato il culto dei santi quasi senza difesa e lo ha facilmente eliminato, mentre non è mossa all'attacco della credenza nelle streghe e nel diavolo, e non poteva farlo, perché a tale credenza era ancora legata. Forse la ragione di ciò va cercata nel fatto che il culto dei santi era in gran parte diventato «caput mortuum», che cioè quasi tutto il suo contenuto ideale si era così compiutamente espresso nell'immagine, nella leggenda e nella preghiera, che nulla vi rimaneva che potesse ancora incutere un sacro rispetto. Il culto dei santi aveva perduto le sue radici nel mondo dell'indefinito ed ineffabile, radici che, invece, erano ancor assai forti per la demonologia. E quando la Controriforma cercherà di portare nuova e fresca vita nel culto dei santi, dovrà tagliar via, col coltello di una severa disciplina, la vegetazione troppo lussureggiante delle immaginazioni popolari.

XIII

TIPI DI DEVOZIONE

Il popolo viveva la sua vita nella pratica abitudinaria di una religiosità completamente esteriorizzata, ma aveva altresì una fede ben radicata, che portava con sé angoscie e rapimenti, ma non trascinava gli incolti nelle dispute e nella lotta spirituale come doveva fare più, tardi il Protestantesimo. La bonarietà irriverente e la prosaicità della vita quotidiana si alternavano con emozioni profonde di fervore religioso, che afferavano spasmodicamente il popolo. Non si può comprendere quel continuo contrastare ed alternarsi di momenti di tensione con momenti di rilassamento, se si divide il gregge in devoti e miscredenti, come se una parte del popolo fosse vissuta continuamente nella più severa religiosità e gli altri fossero stati devoti solo in apparenza. L'idea che ci facciamo del pietismo dei Paesi Bassi settentrionali e della bassa Germania alla fine del Medioevo, ci potrebbe facilmente trarre in inganno. Nella «devotio moderna» delle case dei «fratelli della vita comune» e del monastero di Windesheim alcune cerchie pietistiche si erano effettivamente separate dal mondo; in esse la tensione religiosa era diventata lo stato normale e con la loro devozione esse facevano contrasto alla grande massa. Ma la Francia e i Paesi Bassi meridionali non hanno conosciuto questo fenomeno nella forma di una comunità organizzata. E tuttavia gli stati d'animo che erano alla base della «devotio moderna» hanno esercitato il loro influsso in quei paesi altrettanto quanto nella tranquilla regione lungo l'Yssel. Ma nel sud non si giunge a quella separazione, l'alta devozione vi continuò a far parte della vita religiosa

comune, manifestandosi soltanto a momenti con maggior violenza e brevità. È la differenza che ancora oggi distingue i popoli romanzi da quelli del Nord: i meridionali non si danno tanto pensiero per una contraddizione e non si sentono obbligati a tirare le ultime conseguenze, sono in grado di conciliare più facilmente la familiarità della vita quotidiana con l'eccitazione dell'istante di grazia.

La disistima per il clero, che attraversa l'intera civiltà medievale accanto ad una grande riverenza per lo stato sacerdotale, si spiega in parte con la mondanità dell'alto clero e l'estrema proletarizzazione di quello basso, ed in parte con vecchi istinti pagani. L'animo del popolo, solo imperfettamente cristianizzato, non aveva mai perduta del tutto l'avversione verso l'uomo che non doveva combattere e doveva vivere castamente. All'orgoglio cavalleresco, che aveva le sue radici nel coraggio e nell'amore, ripugnava l'ideale ecclesiastico non meno che alla grossolana coscienza popolare. La decadenza del clero fece il resto; e così, già da secoli, ceti alti e bassi si erano divertiti all'immagine del frate libertino e del prete grasso e ghiottone. Un latente odio verso il clero esisteva sempre: quando un predicatore tuonava contro i peccati del suo stato, il popolo era pronto ad ascoltarlo.[1] Appena il predicatore, dice Bernardino da Siena, comincia ad attaccare il clero, l'uditorio dimentica tutto il resto; non c'è mezzo più efficace per tener viva l'attenzione, quando gli ascoltatori cominciano a sonnecchiare o quando fa troppo freddo o troppo caldo. Subito tutti si scuotono e diventano di buon umore.[2] Se da un lato il grande fervore religioso suscitato nei secoli XIV e XV dai predicatori popolari aveva origine nella rinascita degli Ordini mendicanti, dall'altro erano proprio i frati mendicanti a costituire, con la loro corruzione, l'oggetto abituale dello scherno e del disprezzo. L'indegno sacerdote della letteratura novellistica, che dice la messa per tre grossi

come un miserabile mestierante, o il confessore presso al quale ci si abbona «pour absoudre de tout» è di solito un frate mendicante.[1] Il Molinet, che in genere è molto devoto, si associa alla derisione corrente degli Ordini mendicanti col suo augurio di Capodanno:

Prions Dieu que les Jacobins
Puissent manger les Augustins,
Et les Carmes soient pendus
Des cordes des Frères Menus.[2]

Il concetto puramente dogmatico della povertà, incarnato negli Ordini mendicanti, non soddisfaceva più gli spiriti. Di fronte a quell'idea spirituale di una Povertà simbolica e formale, si destava già la coscienza della miseria reale delle classi sociali. In Inghilterra, paese che prima degli altri ha saputo scorgere l'aspetto economico delle cose, si fa avanti verso la fine del secolo XIV la nuova opinione, che del resto si era già annunziata da lungo tempo. Il poeta della strana e nebulosa *Vision concerning Piers the Plowman* è stato il primo a vedere le moltitudini travagliantisi nel grave lavoro e, pieno d'odio verso i frati mendicanti, i pigri, i dissipatori ed i finti infermi, «validi mendicantes», che erano la piaga del Medioevo, loda la santità del lavoro. Ma anche nelle cerchie dell'alta teologia un uomo come Pietro d'Ailly non esita ad opporre i «vere pauperes», i veri poveri, ai frati mendicanti. E non è un caso che la «devotio moderna», che tornava a prender sul serio la fede, si ponesse in un certo contrasto con gli Ordini mendicanti.

Tutto ciò che percepiamo della vita religiosa quotidiana di quel tempo, ci mostra in alterna vicenda antitesi inconciliabili. La derisione di preti e frati e l'odio verso di loro non costituiscono che l'altra faccia di un universale e profondo attacca-. mento e rispetto. Parimenti, nella concezione dei doveri religiosi, una ingenua esteriorità si alterna con uno slancio di interiorità. Nel 1437, dopo il

ritorno del re di Francia nella sua capitale, si celebrò un servizio funebre assai solenne per l'anima del conte d'Armagnac, il cui assassinio aveva provocato i torbidi degli ultimi anni. Il popolo vi accorre in massa, ma è molto deluso, quando vede che non si fa la distribuzione di denaro. Poiché vi accorsero non meno di quattro mila persone, dice candidamente il Borghese di Parigi che non ci sarebbero andate, se non avessero sperato di ricevere qualcosa. «Et le maudirent qui avant prièrent pour lui».[1] Ed è questo il medesimo popolo di Parigi che assiste con un diluvio di lagrime alle numerose processioni e si piega sotto le parole roventi di un predicatore vagante. Ghillebert de Lannoy vide a Rotterdam come una sommossa fosse sedata da un sacerdote con la semplice elevazione del *Corpus Domini*.[2]

Gli aspri contrasti e i repentini trapassi non si limitano alla vita religiosa delle masse, ma appaiono anche in quella delle persone colte. L'illuminazione religiosa si verifica sempre ad un tratto, è sempre la debole ripetizione di ciò che aveva provato Paolo, di ciò che provò Francesco, allorché udì improvvisamente le parole del Vangelo come un comando. Un cavaliere ode recitare la formula del battesimo, che forse ha udita già altre venti volte; ma ora repentinamente la santità e la mirabile efficacia di quelle parole penetrano in lui ed egli fa il proposito di scacciare il diavolo col solo ricordo del battesimo, senza fare il segno della croce.[3] Le Jouvencel è sul punto di assistere a .un duello: le parti si preparano a giurare sull'ostia il loro buon diritto. Ad un tratto il cavaliere si avvede che necessariamente uno dei due giuramenti deve essere falso e che, dunque, uno degli avversari sta per dannarsi, ed ammonisce: «Non giurate; combattete soltanto per una posta di cinquecento scudi senza fare il giuramento».[4]

La zavorra che gravava sulla vita dell'aristocrazia, fatta di fasto e di ricerca smodata del piacere, ha contribuito molto

spesso a dare alla sua religiosità quel carattere spasmodico che contrassegna anche la religiosità del popolo. Carlo V di Francia pianta spesso la caccia nel momento più eccitante per andare ad ascoltar la messa.[1] La giovane Anna di Borgogna, moglie del duca di Bedford, reggente inglese della Francia conquistata, scandalizza un giorno i borghesi di Parigi inzaccherando di fango col suo cavallo lanciato in corsa selvaggia una processione; ma un'altra volta lascia a mezzanotte gli splendori di una festa di corte per andare a sentire il mattutino dai Celestini: e muore prematuramente di una malattia contratta nel visitare i poveri ammalati dell'«Hôtel Dieu».[2]

Il contrasto tra pietà e peccato raggiunge un estremo addirittura enigmatico nella figura di Luigi d'Orléans, il più dissoluto, il più appassionato fra tutti i grandi ministri del piacere e della voluttà. Egli si dà persino alle arti magiche, rifiuta di rinunziarvi. [3] Ciò nonostante egli è tanto devoto da avere la propria cella nel dormitorio comune dei Celestini; prende parte alla vita del convento, ascolta il mattutino a mezzanotte e talvolta cinque o sei messe al giorno.[4] Orribile è la mescolanza di religiosità e delitto in Egidio di Rais, che, mentre fa strage di bambini a Machecoul, fonda un ufficio in onore degl'Innocenti per la salvezza della propria anima, e si meraviglia quando i giudici gli rimproverano di essere un eretico. Se in altri casi i peccati che accompagnano le devozioni sono meno sanguinosi, tuttavia il tipo del mondano devoto si ritrova spesso: il barbaro Gastone Phébus, conte di Foix, il frivolo re Renato, il raffinato Carlo d'Orléans. Giovanni di Baviera, duro di cuore ed ambizioso, va, mascherato, a trovare Lidwina di Schiedam per parlare dello stato della sua anima.[5] Giovanni Coustain, l'infedele servitore di Filippo il Buono, un empio che non andava quasi mai a messa e non faceva mai elemosine, quando è nelle mani del carnefice si rivolge a Dio supplicandolo

fervidamente nel suo rude dialetto borgognone.[6]

Lo stesso Filippo il Buono è uno degli esempi più caratteristici di questo miscuglio di zelo religioso e di mondanità. L'uomo dalle feste sontuose e dai numerosi bastardi, dall'astuta politica e dall'orgoglio e dall'ira sfrenati, è seriamente devoto. Dopo la messa, rimane a lungo nel suo oratorio. Digiuna a pane ed acqua quattro giorni ogni settimana e, inoltre, tutte le vigilie della Madonna e degli Apostoli. Spesso alle quattro del pomeriggio non ha ancora mangiato nulla. Fa molta elemosina, e sempre in segreto.[1] Dopo la presa di Lussemburgo ascolta la messa, immerso nel suo breviario e in speciali preghiere di ringraziamento, sicché il suo seguito che l'aspetta a cavallo — giacché il combattimento non è ancor terminato — s'impazientisce e dice che il duca farebbe bene a rimettere tutti quei paternostri a un'altra volta; lo si avverte che è pericoloso indugiare oltre. Ma Filippo risponde soltanto: «Si Dieu m'a donné victoire, il la me gardera».[2]

Non si deve vedere in tutto ciò dell'ipocrisia o della vana bigotteria: era una tensione fra due poli spirituali, appena concepibile per la coscienza moderna. Il netto dualismo di una fede che separa il regno di Dio dall'opposto mondo del peccato, rende ciò possibile. Nello spirito medioevale tutti i sentimenti più puri e più elevati sono assorbiti dalla religione, mentre gli istinti naturali e sensuali, consapevolmente abietti, dovevano cadere al livello di una mondanità peccaminosa. Nella coscienza del Medioevo due concezioni di vita, si può dire, si formano l'una accanto all'altra: la concezione pia ed ascetica attira a sé tutti i sentimenti morali; il sentimento mondano, abbandonato al diavolo, si vendica tanto più sfrenatamente. Se prevale completamente una delle due concezioni, si ha il santo oppure il peccatore sfrenato; ma di solito esse si mantengono in un equilibrio molto oscillante, e allora si

vede questa gente appassionata darsi improvvisamente ad un'impetuosa devozione in mezzo ai più grossi peccati.

Quando si vede un poeta del Medioevo, un Deschamps, un Antonio de la Salle, un Giovanni Molinet, comporre gli inni più devoti e poi nuovamente versi profani ed osceni, non è il caso, ancor meno che per un poeta moderno, di distribuire quelle produzioni tra ipotetici periodi di vita mondana e di contrizione. Bisogna accettare la contraddizione, per quanto essa ci possa apparire quasi inconcepibile.

Quest'epoca conosce altresì strane mescolanze di fastosità bizzarra e di austera devozione. Il bisogno imperioso di adornare e di tradurre in immagini tutte le cose della vita e tutte le idee non si contenta di sovraccaricare la fede di opere di pittura, oreficeria e scultura; quella bramosia di colori e di splendori penetra talvolta anche nell'arredamento ecclesiastico. Frate Tommaso inveisce contro il lusso e l'opulenza di ogni genere, ma il palco dal quale egli parla viene parato dal popolo coi più begli arazzi che si potevano avere.[1] Filippo di Mézières è il tipo perfetto di tale sfarzosa devozione. Per l'Ordine della Passione, che voleva fondare, egli ha prescritto minuziosamente tutti i particolari dell'abbigliamento. Ciò che sogna è veramente un'armonia. I cavalieri dovranno, a seconda del loro rango, andar vestiti di rosso, di verde, di scarlatto o di celeste; il Gran maestro di bianco, e bianchi saranno pure gli abiti di gala. La croce sarà rossa, le cinture di cuoio o di seta con fibbie di corno e ornamenti di rame dorato. Gli stivali saranno neri e i cappucci rossi. Anche gli abiti dei fratelli, dei serventi, degli ecclesiastici e delle donne sono descritti con ogni cura.[2] Quell'Ordine non si fondò mai, ma Filippo di Mézières rimase, per tutta la vita, il grande ideatore di piani di crociata. A Parigi, nel convento dei Celestini, trovò il luogo adatto ai suoi gusti: quanto più era austero l'Ordine, tanto più risplendevano di oro e di pietre preziose la chiesa ed il

convento, mausoleo di principi e di principesse.[3] A Christine de Pisan la chiesa sembrava di una bellezza perfetta. Mézières vi stette come frate laico, partecipò alla vita austera dei monaci rimanendo però a contatto coi grandi signori e coi begli spiriti del suo tempo, una specie di Gerardo Groote mondano ed artista. In questo luogo seppe anche attirare il suo amico Luigi d'Orléans, che, nella sua vita dissoluta, vi trovò istanti di contrizione ed anche la sua tomba prematura. Non è certo un caso che due principi amanti di fasto, Luigi d'Orléans e suo zio Filippo l'Ardito di Borgogna, scegliessero, per dar sfogo al loro amore per l'arte, i conventi degli Ordini più severi, dove il contrasto colla vita dei monaci faceva risaltare ancor più lo splendore: l'Orléans scelse i Celestini, e Filippo i Certosini di Champmol presso Digione.

Il vecchio re Renato scoprì durante una caccia nei pressi di Angers un eremita; era un prete che aveva abbandonato le sue prebende e viveva di pan nero e di frutti selvatici. Il re, colpito da tanta virtù, fece costruire per lui un eremitaggio e una piccola cappella. Vi aggiunse, per sé, un giardino e una modesta casa di campagna che fece ornare di pitture e di allegorie. Spesso si recava a «son cher ermitage de Reculée» per conversarvi coi suoi artisti e i suoi letterati.[1] È questo Medioevo o Rinascimento, o non piuttosto Settecento?

Un duca di Savoia si fa eremita, ma con cintura dorata, berretto rosso, croce d'oro e buon vino.[2]

Non c'è che un passo da quella devozione fastosa alle manifestazioni di umiltà iperbolica, a sua volta piena di magnificenza. Oliviero de la Marche ricordava di aver assistito, da ragazzo, all'entrata di Giacomo di Borbone re di Napoli, che per le esortazioni di Santa Colette aveva rinunziato al mondo. Il re, poveramente vestito, si fece portare in una cassa da letame «telle sans aultre difference que les civières en quoy l'on porte les fiens et les ordures

communement». Ma lo seguiva un elegante corteo. «Et ouys racompter et dire», continua il La Marche pieno d'ammirazione, «que en toutes les villes où il venoit, il faisoit semblables entrées par humilité».[1]

Pervase di umiltà — se pur non così pittoresca — sono, secondo i molti santi esempi, le prescrizioni per i propri funerali, che devono render nota tutta l'indegnità del defunto. Quando il Beato Pietro Thomas, amico intimo e direttore spirituale di Filippo di Mézières, sente avvicinarsi la morte, si fa avviluppare in un sacco, mettere una corda intorno al collo, e poi porre in terra. Con ciò non fa che imitare, in maggior proporzione, l'esempio di S. Francesco, che aveva voluto anch'esso morire steso in terra. «Seppellitemi» dice Pietro Thomas, «all'ingresso del coro, affinché tutti debbano passare sul mio cadavere, magari anche le capre e i cani».[2] Il Mézières, pieno d'ammirazione, vuol superare il maestro in fantasiosa umiltà. All'ora dell'agonia gli si metterà intorno al collo una pesante catena di ferro. Appena spirato lo dovranno trascinare per i piedi, nudo, fino al coro; là giacerà finché sarà tumulato, le braccia stese in forma di croce, legato con tre corde sopra un'asse; questa sostituirà la cassa preziosa e ornata su cui forse avrebbero dipinto le sue vane armi mondane «se Dieu l'eust tant hay qu' il fust mors ès cours des princes de ce monde». L'asse, coperta di due braccia di canovaccio o di grossolana tela nera, sarà trascinata alla stessa maniera verso la fossa, dove sarà gettata ignuda «la carogna del povero pellegrino». Vi si porrà sopra una piccola pietra; nessuno sarà avvertito della morte del poeta fuorché il suo buon amico in Dio, Martino, e gli esecutori delle sue ultime volontà.

Va da sé che questo uomo tutto protocolli e cerimonie, que-. sto ideatore di progetti ed amatore di singolarità, doveva fare una quantità di testamenti. Negli ultimi non c'è più traccia delle disposizioni del 1392, e quando Mézières

morì nel 1405, ebbe un funerale comune nell'abito dell'Ordine dei suoi cari Celestini, e due iscrizioni sepolcrali, probabilmente composte da lui medesimo.[1]

Nell'ideale o — si direbbe quasi — nel romanticismo della santità, il secolo XV non reca ancor nulla che preannunzi i nuovi tempi. Neppure il Rinascimento ha modificato l'ideale della santità. Non toccato dalle grandi correnti che avviano la cultura in nuove direzioni, l'ideale del santo rimane, prima e dopo la grande crisi, ciò che è sempre stato. Il santo è fuori del tempo come il mistico. I tipi di santi della Controriforma sono gli stessi del basso Medioevo, e questi non differiscono in nessun tratto essenziale da quelli dei secoli precedenti. In una come nell'altra epoca ci sono i santi dalla parola infocata e dall'azione ardente: qua Ignazio di Loiola, Francesco Saverio, Carlo Borromeo, là Bernardino da Siena, Vincenzo Ferrer, Giovanni da Capistrano. E accanto ad essi i tranquilli santi rapiti in Dio, che si avvicinano al tipo islamico e buddista, Luigi Gonzaga nel secolo XVI, Francesco da Paola, Colette, Pietro di Lussemburgo nei secoli XV e XVI. Fra le due categorie stanno le figure che hanno in sé qualcosa dei due estremi e talvolta riuniscono in sé, in grado supremo, le qualità d'entrambi.

Si potrebbe collocare il romanticismo della santità accanto a quello della cavalleria: entrambi provengono dal medesimo bisogno di vedere realizzate in un uomo certe ideali figurazioni di una determinata forma di vita, o di crearle nella letteratura. .È singolare che questo romanticismo della santità si compiace, in tutti i tempi, più delle fantasiose e piccanti dimostrazioni di umiltà e di astinenza, che non delle grandi imprese che innalzano la civiltà religiosa. Non sono i meriti sociali ed ecclesiastici, per quanto grandi, che fanno diventar santi, bensì la mirabile pietà. I grandi maestri di energia ottengono la fama della santità solo quando le loro imprese sono circondate dall'aureola di una vita

sovrannaturale: non dunque un Niccolò da Cusa, sibbene il suo collaboratore Dionigi il Certosino.[2]

Qui mette conto di notare anzitutto l'atteggiamento che presero di fronte all'ideale della santità quelle cerchie aristocratiche che continuarono a professare e coltivare l'ideale cavalleresco fin oltre il limite del Medioevo. I loro rapporti con esso non sono naturalmente molto frequenti, ma non mancano del tutto. Per un paio di volte ancora le stesse famiglie principesche di quel tempo hanno dato dei santi. Uno di questi fu Carlo di Blois. Proveniva pel lato materno dalla casa di Valois, e si trovò implicato, per il suo matrimonio coll'erede di Bretagna, Giovanna di Penthièvre, in una guerra di successione che occupò la parte migliore della sua vita. Una clausola del suo matrimonio gli imponeva di assumere le armi e il grido di guerra del ducato. Si trovò di fronte un altro pretendente, Giovanni di Montfort, e la lotta per la Bretagna coincise coll'inizio della guerra dei Cent'anni; la difesa delle rivendicazioni del Montfort è uno dei motivi che fanno andare in Francia Edoardo III. Il conte di Blois accetta la lotta da bravo cavaliere e combatte come i migliori capitani della sua epoca. Nel 1347, prima dell'assedio di Calais, è fatto prigioniero e rimane in Inghilterra fino al 1356. Solo nel 1362 può riprendere la lotta per il ducato, e trova la morte nel 1364 presso Auray, combattendo valorosamente accanto a Bertrando du Guesclin e a Beaumanoir.

Questo principe eroico, la cui carriera non differisce in nulla da quella di moltissimi pretendenti e condottieri di quei tempi, aveva condotto una vita severamente ascetica fin dalla giovinezza. Da giovinetto gli era stata impedita dal padre la lettura di libri d'edificazione, che non sembravano adatti alla preparazione di un uomo di guerra. Dormiva in terra sulla paglia accanto al letto di sua moglie. Dopo la morte in battaglia, sotto l'armatura gli si trovò il cilicio. Si

confessava ogni sera prima di andare a dormire, ritenendo che un cristiano non dovesse addormentarsi in istato di peccato. Durante la prigionia a Londra soleva andare nei cimiteri per recitarvi in ginocchio il *De profundis*: e il suo compagno, uno scudiero brettone, a cui egli domanda di recitare i responsori, si rifiuta: «Non posso: là giacciono coloro che hanno ucciso i miei genitori e i miei amici e hanno incendiato le loro case».

Dopo la liberazione vuol andare a piedi nudi e sotto la neve, da La Roche-Derrien, dove l'avevano fatto prigioniero, fino a Tréguier, allo scrigno di Sant'Ivo, patrono venerato della Bretagna, di cui aveva descritto la vita durante la prigionia. Il popolo lo viene a sapere e sparge su tutta la strada paglia e coperte, ma il conte di Blois sceglie un'altra strada e si piaga i piedi, sicché poi non può camminare per quindici settimane.[1] Subito dopo la sua morte i suoi parenti principeschi, fra cui suo genero Luigi d'Angiò, tentano di ottenere la sua canonizzazione. Nel 1371 si fa ad Angers il processo, che conduce alla beatificazione.

Lo strano si è che, se si deve dar retta al Froissart, questo Carlo di Blois avrebbe avuto un bastardo. «Là fut occis en bon couvenant li dis messires Charles de Blois, le viaire sus ses ennemis (col viso verso il nemico), et uns siens filz bastars qui s'appeloit messires Jehans de Blois, et plusieur aultre chevalier et escuier de Bretagne».[2]

La cosa è singolare perché Carlo di Blois non era un convertito, ma un entusiasta della vita ascetica fin dalla gioventù. Si può scegliere: o il Froissart ha sbagliato, o il secolo XIV ammetteva delle contraddizioni che noi riterremmo di dover escludere.

Non c'è bisogno di porsi una siffatta questione a proposito della vita di un altro santo di quell'epoca, pure di stirpe principesca: Pietro di Lussemburgo. Questo rampollo della Casa dei conti di Lussemburgo, che nel secolo XIV occupò

un posto così ragguardevole nell'Impero tedesco come alle corti di Francia e di Borgogna, è un esemplare perfetto di quel tipo che William James ha chiamato «the under-witted saint»[3]: uno spirito ristretto che non può vivere che in un piccolo mondo, scrupolosamente chiuso, di pensieri devoti. Era nato nel 1369, dunque poco tempo prima che suo padre Guido morisse a Baesweiler (1371) nella lotta fra il Brabante e la Gheldria. La sua storia ci riporta pure al convento dei Celestini a Parigi, dove, ragazzo di otto anni, conobbe Filippo di Mézières. Già nella sua infanzia s'accumulano su di lui le cariche ecclesiastiche; prima parecchi canonicati, poi, all'età di quindici anni, il vescovado di Metz, ed infine il cardinalato. Muore nel 1387, non ancora diciottenne, e subito ad Avignone ci si adopera per la sua canonizzazione. Si mettono in moto le più alte autorità: il re di Francia fa la richiesta ed è sostenuto dal capitolo della cattedrale di Parigi e dall'Università. Nel processo, che ha luogo nel 1389, compaiono come testimoni i più grandi signori della Francia: il fratello di Pietro, Andrea di Lussemburgo, Luigi di Borbone, Enguerrando di Coucy. A cagione dell'atteggiamento poco incoraggiante del papa d'Avignone, non si ebbe la canonizzazione (la beatificazione ebbe luogo nei 1527), ma il culto, che la richiesta doveva legittimare, era riconosciuto da lungo tempo e continuò indisturbato. Ad Avignone, nel luogo dove era sepolto il corpo di Pietro di Lussemburgo e da dove giungevano giornalmente notizie di grandi miracoli, il re fondò un convento di Celestini, copia di quello di Parigi, che, a quei tempi, era il santuario prediletto della corte. I duchi di Orléans, di Berry e di Borgogna vennero a porre, a nome del re, la prima pietra.[1] Pietro Salmon racconta di aver ascoltato, qualche anno dopo, la messa nella cappella del santo.[2]

Il ritratto che di questo principe asceta, morto prematuramente, ci fanno i testimoni del processo di

canonizzazione, è alquanto pietoso. Pietro di Lussemburgo è un ragazzo cresciuto troppo presto, tisico, che fin da bambino non conosce altro che la serietà d'una fede piena di scrupoli. Se il fratellino ride, egli lo rimprovera, perché sta scritto che il Signore ha pianto, ma mai che abbia riso. «Douls, curtois et debonnaire», dice Froissart di lui «vierge de son corps, moult larghe aumosnier. Le plus du jour et de la nuit il estoit en oroisons. En toute sa vye il n' y ot fors humilité».[1] Da principio i suoi nobili parenti cercano di distoglierlo dal desiderio di rinunziare al mondo. Quando parla di andare in giro pel paese a predicare, gli rispondono: «Siete troppo alto; vi riconoscerebbero subito. E non potreste sopportar il freddo. E poi come potreste predicare la crociata?». Sembra di percepire per un istante il tono fondamentale di quella piccola anima: «Je vois bien» dice Pietro «qu'on me veut faire venir de bonne voye à la malvaise: certes, certes, si je m' y mets, je feray tant que tout le monde parlera de moy». «Signore», risponde Maestro Giovanni de la Marche, il confessore, «nessuno vuole che voi facciate il male, ma solo il bene!».

Si capisce come i nobili parenti abbiano finito per esser pieni di ammirazione e di orgoglio, allorché le tendenze ascetiche del giovanetto si dimostrarono invincibili. Non era poco avere in mezzo a loro un giovane santo! Ci si immagini il ragazzo esile e malaticcio che se ne sta, sotto il peso delle sue dignità ecclesiastiche, sudicio e pidocchioso, sempre occupato dai suoi miseri peccatucci, in mezzo al fasto sfrenato e superbo delle corti di Berry e di Borgogna. Persino la confessione era diventata per lui una cattiva abitudine. Ogni giorno compilava una lista dei suoi peccati, e quando era in viaggio e non poteva farlo, vi riparava scrivendo poi per ore intere. Lo si vedeva scrivere la notte o leggere le sue liste alla luce di una candela. Poi si alzava nel colmo della notte per andare a confessarsi presso uno dei

suoi cappellani. Qualche volta bussava invano alle loro porte; facevano i sordi. Se gli davano ascolto, egli leggeva loro le liste dei suoi peccati. Lo faceva due o tre volte la settimana nei primi tempi e alla fine giunse a confessarsi due volte al giorno; il confessore non doveva mai allontanarsi dal suo fianco. Dopo la sua morte fu trovata una cassa piena di foglietti, su cui erano segnati giorno per giorno i peccati. di quella breve, vita.[1]

Il desiderio di avere un santo nella Casa reale stessa, fra gli avi non troppo lontani, spinse nel 1518 Luisa di Savoia, madre di Francesco I, a sollecitare il vescovo di Angoulême a iniziare un processo per la beatificazione di Giovanni d' Angoulême. Questo Giovanni di Orléans o di Angoulême, era fratello minore .di Carlo d'Orléans, il poeta, e nonno di Francesco I. Era vissuto in prigionia degl'Inglesi dal dodicesimo al quarantacinquesimo anno, e dopo, fino alla sua morte nel 1467, aveva condotto vita pia e ritirata nel suo castello di Cognac. Non collezionava soltanto libri come gli altri principi, ma li leggeva. Compilò per proprio uso una tavola dei *Canterbury Tales* del Chaucer, compose poesie religiose, trascrisse ricette, e sembra essere stato di una pietà alquanto arida. È sicuro, però, che ha avuto un figlio bastardo, poiché esiste la lettera di legittimazione. Gli sforzi per la sua beatificazione continuarono fino al secolo XVII, senza però raggiunger lo scopo.[2]

C'è ancora un caso che in certo senso ci chiarisce i rapporti tra gli ambienti di corte e la santità: il soggiorno di S. Francesco da Paola alla corte di Luigi XI. La singolare religiosità di quel re è così nota, che non c'è bisogno qui di descriverla ampiamente. Luigi, «qui achetoit la grace de Dieu et de la Vierge Marie à plus grans deniers que oncques ne fist roy»,[3] rivela tutte le caratteristiche del più immediato e più arido feticismo. Il suo culto delle reliquie, la sua passione per i pellegrinaggi e le processioni, appaiono prive

di ogni superiore spiritualità, di ogni ombra di rispetto. Egli trattava gli oggetti sacri come se fossero soltanto costosi rimedi familiari. Fa venire apposta la croce di Saint Laud da Angers a Nantes per far giurare su di essa,[1] avendo secondo lui tal giuramento più valore di ogni altro. Quando il connestabile di Saint Poi, chiamato alla sua presenza, lo prega di garantirgli la incolumità giurando sulla croce di Saint Laud, il re risponde: qualunque giuramento fuorché quello.[2] Avvicinandosi la morte da lui tanto temuta, si fece mandare da tutte le parti le più preziose reliquie: il papa fra altro gli inviò il corporale di S. Pietro; persino il Gran Turco offre una collezione di reliquie rimaste a Costantinopoli. Sulla credenza accanto al letto del re si trova la Santa Ampolla, che fino allora non aveva mai lasciato la città di Reims; alcuni dicevano che il re volesse provarne la virtù, facendosi ungere tutto il corpo col sacro balsamo.[3] Sono tratti d'una devozione così primitiva che bisogna risalire ai Merovingi per incontrarla.

Non si può neppure porre una differenza tra la mania di Luigi di far collezione di animali strani, come renne ed alci, e la sua mania di raccogliere preziose reliquie. È in corrispondenza con Lorenzo de' Medici per l'anello di S. Zanobi, un santo locale fiorentino, e per un «agnus Dei», cioè una pianta chiamata anche «agnus acythicus», che era considerata una rarità dotata di virtù miracolose.[4] Tra il bizzarro personale del castello di Plessis-les-Tours si incontravano, negli ultimi giorni del re, tra loro frammischiati, devoti che pregavano per lui e musicanti. «Oudit temps le roy first venir grant nombre et grant quantité de joueurs de bas ed doulx instrumens, qu'il fist loger à Saint-Cosme près Tours, où illec ilz se assemblerent jusques au nombre de six vingtz, entre lesquelz y vint pluseurs bergiers du pays de Poictou. Qui souvent jouerent devant le logis du roy, mais ilz ne le veoyent pas, affin que

ausdiz instrumens le roy y prensist plaisir et passetemps et pour le garder de dormir. Et d'un autre costé y fist aussy venir grant nombre de bigotz, bigottes et gens de devocion comme hermites et sainctes créatures, pour sans cesser prier à Dieu qu'il permist qu'il ne mourust point et qu'il le laissast encores vivre».[1]

Anche S. Francesco da Paola, l'eremita calabrese che superò l'umiltà dei frati minori fondando l'Ordine dei Minimi, fu, letteralmente, un oggetto della mania collezionista del re. Allorché il re, nella sua ultima malattia, chiese la presenza del santo, lo fece col dichiarato intento che questi gli dovesse prolungare colla sua intercessione la vita.[2] Dopo che parecchie ambasciate presso il re di Napoli non avevano avuto fortuna, Luigi XI seppe assicurarsi, mediante un lavorio diplomatico presso il papa, la venuta dell'uomo miracoloso, contro la volontà di quest'ultimo. Una scorta di notabili andò a prenderlo in Italia.[3] Quando arrivò, Luigi non si sentì ancora sicuro «perché era stato già da molti ingannato sotto il pretesto della santità». Istigato dal suo medico, fece spiare l'uomo di Dio e mettere a prova la sua virtù in vari modi.[4] Il santo sostenne ottimamente tutte le prove. La sua ascesi era della specie più barbara e ricordava quella dei suoi connazionali del secolo X, San Nilo e San Romualdo. La vista di una donna lo metteva in fuga. Fin dall'infanzia non aveva mai toccato una moneta. Dormiva generalmente in piedi o appoggiato a un muro, non si tagliava mai né i capelli né la barba. Non prendeva mai cibo animale e si nutriva di sole radici.[5] Negli ultimi mesi di vita, il re scrive personalmente per procurarsi il cibo adatto per il suo strano santo: «Monsieur de Genas, je vous prie de m'envoyer des citrons et des oranges douces et des poires muscadelles et des pastenargues, et c'est pour le saint homme qui ne mange ny chair ny poisson: et vous me ferés ung fort grant plaisir».[6] Non lo nomina mai altrimenti che

«le saint homme», sicché Commines, che vide il santo a più riprese, non ha mai saputo, a quanto sembra, il suo nome.[1] Ma lo chiamavano «saint homme» anche coloro che ridevano della venuta di questo singolare ospite o non si fidavano della sua santità, come ad esempio il medico del re, Giacomo Coitier. Il Commines parla di lui con un cauto riserbo: «Il est encores vif», conclude, «par quoy se pourrait bien changer ou en myeulx ou en pis, par quoy me tays, pour ce que plusieurs se mocquoient de la venue de ce hermite, qu' ilz appelloient "saint homme"».[2] Però lo stesso Commines dichiara di non aver mai visto nessuno «de si saincte vie, ne où il semblast myeulx que le Sainct Esperit parlast par sa bouche». I dotti teologi di Parigi, Giovanni Standonck e Giovanni Quentin, venuti per parlare col sant'uomo intorno alla sua richiesta di fondare a Parigi un convento dei Minimi, sono profondamente colpiti dalla sua personalità e ritornano a Parigi guariti dai loro preconcetti.[3]

L'interesse che i duchi di Borgogna portano ai santi dei loro giorni è di natura meno egoistica di quello di Luigi XI per S. Francesco di Paola. È degno d'essere rilevato come più di uno dei grandi visionari ed asceti abbia figurato come mediatore e consigliere in affari politici. Così S. Colette e il beato Dionigi di Ryckel, il Certosino. Colette era trattata con distinzione speciale dalla Casa di Borgogna; Filippo il Buono e sua madre Margherita di Baviera la conoscevano personalmente e ne ricercavano i consigli. Essa fece da mediatrice nelle difficoltà sorte fra le Case di Francia, di Savoia e di Borgogna. Carlo il Temerario, Maria, Massimiliano e Margherita d'Austria non cessano d'insistere per la sua santificazione.[4] Più importante ancora e la parte che ha avuta Dionigi il Certosino nella vita pubblica del suo tempo. Anch'egli fu spesso in rapporto colla Casa di Borgogna e funse da consigliere di Filippo il Buono. Nel 1451 vien ricevuto dal duca a Bruxelles, insieme al cardinale

Niccolò da Cusa che egli accompagna, come collaboratore, nel suo celebre viaggio attraverso l'Impero tedesco. Dionigi, sempre oppresso dal timore che le cose vadano male per la Chiesa e per la cristianità e che sieno prossime grandi sventure, chiede in una visione: «Signore, verranno i Turchi a Roma?». Ed incita il duca a fare la crociata.[1] L'«inclytus devotus ac optimus princeps et dux» a cui egli dedica il suo trattato sulla vita dei principi, non può essere altri che Filippo. Carlo il Temerario collaborò con Dionigi alla fondazione della Certosa di Bosco Ducale, in onore di S. Sofia di Costantinopoli, dell'Eterna Sapienza, che, naturalmente, il duca prese per una santa.[2] Il duca Arnaldo di Gheldria domanda consiglio a Dionigi nel suo conflitto col figlio Adolfo.[3]

Non soltanto i principi, ma anche numerosi nobili, chierici e borghesi fanno ressa davanti alla sua cella di Roermond per consultarlo; egli non fa altro che risolvere difficoltà, dubbi e casi di coscienza.

Dionigi il Certosino è il più perfetto tipo di entusiasta religioso che il basso Medioevo abbia prodotto. Una vita incredibilmente energica: egli unisce le estasi dei grandi mistici, l'ascetismo più crudo, le visioni e rivelazioni ininterrotte del visionario, con un'attività sconfinata di scrittore di opere teologiche e di consigliere spirituale. È vicino tanto ai grandi mistici quanto ai devoti pratici di Windesheim; tanto a Brugman, per il quale scrive la sua famosa guida per la vita cristiana,[4] quanto al Cusano, tanto ai persecutori delle streghe [5] quanto agli entusiasti della riforma della Chiesa. La sua capacità di lavoro dev'essere stata formidabile: i suoi scritti riempiono 45 volumi' in quarto. È come se tutta la teologia medioevale rivivesse un'altra volta in lui. «Qui Dionysium legit, nihil non legit», si soleva dire fra i teologi del secolo XVI. Tratta delle più profonde questioni filosofiche, ma scrive anche, su preghiera

di un vecchio frate laico, Guglielmo, del modo in cui le anime nell'aldilà si riconoscono tra loro. Promette di esprimersi nella maniera più semplice e fra Guglielmo potrà far tradurre il trattato in olandese.[1] È una fiamma senza fine di concetti modestamente espressi, nella quale riferisce tutto quanto hanno pensato i suoi grandi predecessori. È un'opera tipicamente tardiva: che riassume e conchiude, ma non crea nulla di nuovo. Le citazioni da Bernardo di Chiaravalle o da Ugo di San Vittore brillano come gemme sulla uniforme e modesta prosa di Dionigi. Tutte le sue opere furono scritte, rivedute, corrette, rubricate e miniate da lui stesso, finché al termine della vita decide, dopo matura riflessione, di smettere: «Ad securae taciturnitatis portum me transferre intendo».[2]

Ignora cosa sia il riposo. Ogni giorno recita quasi tutto il salterio; e dichiara che almeno la metà è necessaria. Qualunque cosa faccia, quando gli altri si rimettono a dormire, egli resta sveglio. È grande e robusto e può chiedere al suo corpo ogni sforzo: ho una testa di ferro, dice, e uno stomaco di rame. Si nutre senza avversione, anzi, di preferenza, di cibi guasti: di burro verminoso e di ciliege bacate: questi animali, dice, non contengono affatto veleno e si possono mangiare tranquillamente. Le aringhe troppo salate le appende a un chiodo, finché non marciscono: preferisce le cose puzzolenti a quelle salate.[3]

Compie tutto il suo ampio lavoro di definizione delle più profonde speculazioni teologiche non in una vita immobile ed uguale di dotto, ma fra le continue scosse di uno spirito aperto ad ogni forte eccitazione del sovrannaturale. Da ragazzo s'alza di notte al lume di luna, credendo che sia l'ora di andare a scuola.[1] Soffre di balbuzie ed un diavolo, che suole esorcizzare, gli dà del «tartaglia». Vede la camera della morente signora di Vlodrop piena di diavoli che gli strappano il bastone dalle mani. Nessuno più di lui ha

conosciuto le angoscie dei «novissimi»: nelle sue prediche egli parla spesso dell'assalto violento dei diavoli al letto di morte. È costantemente in rapporto coi defunti. Un frate gli domanda se gli siano mai apparsi gli spiriti dei defunti. Cento e cento volte, risponde. Riconosce suo padre nel purgatorio e ottiene la sua liberazione. Apparizioni, rivelazioni e visioni lo occupano continuamente, ma ne parla solo contro voglia. Si vergogna delle estasi che gli vengono provocate da ogni genere di circostanze, specialmente dalla musica, talvolta in mezzo a una compagnia di nobili che stanno ascoltando le parole della sua sapienza ed i suoi ammonimenti. Il titolo ch'egli porta tra i grandi teologi è quello di «Doctor ecstaticus».

Non si creda però che una grande personalità come quella di Dionigi il Certosino sia sfuggita ai sospetti e alla derisione che colpirono lo strano taumaturgo di Luigi XI. Anch'egli ha dovuto lottare continuamente con le calunnie e lo scherno del mondo. Di fronte alle manifestazioni più alte della fede medievale si destano già, nello spirito del secolo XV, accanto all'ammirazione più sconfinata, l'ostilità e la ripugnanza.

XIV

COMMOZIONE RELIGIOSA E FANTASIA RELIGIOSA

Dall'epoca in cui il dolce-amaro misticismo lirico di Bernardo di Chiaravalle aveva intonato la commossa melodia sulla Passione di Cristo, e cioè dal secolo XII in poi, gli animi erano stati sempre più pervasi dalle emozioni che la Passione suscitava, totalmente compenetrati dall'immagine di Cristo e della croce. Fin dalla prima infanzia l'immagine del Crocifisso si imprimeva negli animi, così grande e fosca, da adombrare tutte le altre emozioni. Quando Giovanni Gerson era ancora bambino, suo padre si mise una volta contro il muro colle braccia aperte, dicendo: «Ecco, figlio mio, in questo modo il tuo Dio, che ti ha creato e salvato, è stato crocifisso ed è morto». L'immagine rimase impressa nella memoria di Gerson, fino alla più tarda età, e si fece sempre più profonda col passare degli anni, e per questo egli benediva suo padre, che era morto proprio nel giorno dell'Elevazione della Croce.[1] Colette, all'età di quattr'anni, udiva la madre piangere e singhiozzare quotidianamente recitando le preghiere della Passione, della quale riviveva gli scherni, le percosse e i tormenti. Il ricordo si annidò nel cuore sensibilissimo di Colette così saldamente, che ogni giorno, per tutta la vita, essa continuò a sentire, nell'ora della crocifissione, una terribile angoscia e dolori al cuore, e quando leggeva la Passione, soffriva più di una partoriente.[2] Non era raro che un predicatore rimanesse davanti al suo uditorio per un quarto d'ora colle braccia spalancate in croce e senza profferire parola![1]

Lo spirito di quel tempo era talmente riempito di Cristo che la più tenue analogia che un'azione o un pensiero avesse

con la vita o con la passione del Signore, ne evocava immediatamente l'immagine. Una povera monaca, portando legna da ardere in cucina, s'immagina di portare la croce: la sola idea di portare il legno basta per circondare l'azione dell'aureola d'un supremo atto d'amore. Una donnetta cieca nel fare il bucato prende la tinozza e il lavatoio per il presepio e la stalla.[2] Un altro effetto di quella saturazione di contenuto religioso è l'esuberanza sacrilega con cui si adoperano immagini religiose per render omaggio ai principi, paragonando Luigi XI a Gesù, e l'imperatore, suo figlio e suo nipote, alla Trinità.

Il secolo XV manifesta la sua forte sensibilità religiosa in doppia forma. Da un lato la manifesta nelle violente emozioni che di quando in quando s'impadronivano di tutto il popolo, allorché un predicatore vagante suscitava un incendio colla sua parola. È la manifestazione spasmodica, piena di passione e di violenza, ma che si esaurisce presto. Dall'altro lato alcuni spiriti seppero avviare questa sensibilità in una corrente tranquilla e normalizzarla, riducendola a una nuova forma di vita, a quella del «fervore». È il circolo pietistico di coloro che, coscienti di esser degli innovatori, si dissero «devoti moderni». Come movimento organizzato e regolato, la «devotio moderna» si limita ai Paesi Bassi settentrionali e ai territori della razza germanica; ma lo spirito informatore del movimento non manca nemmeno in Francia.

Dell'innuenza della predicazione poco passò come elemento durevole nella cultura spirituale. Sappiamo dell'impressione enorme che facevano i predicatori, ma non c'è dato di rivivere l'emozione che emanava da loro. Attraverso i testi delle prediche, che ci sono stati tramandati, essa non ci raggiunge affatto. E come lo potrebbe, del resto, se già sui contemporanei la predica scritta non aveva effetto? Molti che udirono Vincenzo Ferrer e che ora ne

leggono i sermoni, dice il suo biografo, assicurano che non vi ritrovano neppure l'ombra di una impressione prodotta dalla sua parola viva.[1] Non c'è da meravigliarsi. Ciò che ci offrono i sermoni stampati di Vincenzo Ferrer o di Oliviero Maillard,[2] è appena la materia della loro eloquenza, spogliata di tutto il fuoco oratorio e prosaicamente divisa nelle sue rubriche: prima, seconda, ecc. Sappiamo che ciò che commoveva il popolo era sempre la descrizione impressionante dei terrori infernali, la tonante minaccia della punizione del peccato, le effusioni liriche sulla Passione e l'amor di Dio. Sappiamo di quali mezzi i predicatori si servivano: nessun effetto era considerato troppo grossolano, nessun trapasso dal riso al pianto troppo brusco, nessun crescendo della voce troppo forte.[3] Ma della commozione che provocavano in tal modo noi possiamo farci un'idea soltanto dai resoconti che sono sempre eguali: le città si contendevano la promessa di una predicazione, i magistrati e il popolo andavano incontro ai predicatori in gran pompa, come se si trattasse di un principe, il predicatore doveva talvolta interrompersi a cagione dei pianti e gridi della moltitudine. Durante un sermone di Vincenzo Ferrer avvenne che passassero due condannati a morte, un uomo e una donna, che venivano condotti al supplizio. Vincenzo chiese che si sospendesse l'opera del carnefice, nascose le vittime sotto il pulpito e predicò sui loro peccati. Dopo la predica non trovò al loro posto che un po' di ossa, ed il popolo credette che la parola del sant' uomo avesse bruciato e nello stesso tempo salvato i due peccatori.[1]

L'emozione spasmodica delle masse è sempre svanita subito senza potersi fissare nella tradizione scritta. Molto meglio, invece, conosciamo il «fervore» dei «devoti moderni». Come in ogni cerchia pietistica, anche qui la religione forniva non soltanto la forma della vita, ma anche quella della coesistenza: l'affettuosa comunione spirituale, in

tranquilla intimità, tra uomini e donne semplici, minuscolo mondo appena sfiorato dal frastuono dell'epoca. Gli amici ammiravano in Tommaso da Kempis l'ignoranza delle cose del mondo; un priore di Windesheim portava il soprannome onorifico di Giovanni Io-non-so. Non sanno vivere che in un mondo semplificato: e lo purificano con l'escludere dalla sua sfera il male.[2] Entro la loro ristretta conventicola vivono nella gioia di un reciproco attaccamento affettuoso: lo sguardo di uno poggia incessantemente sull'altro per iscorgervi tutti i segni della grazia; il loro piacere è di farsi visita tra loro.[3] Donde la loro predilezione per la biografia, a cui dobbiamo la precisa conoscenza di quello stato d'animo.

Nella forma regolare da essa assunta nei Paesi Bassi, la «devotio moderna» aveva creato una norma convenzionale di vita religiosa. I devoti si riconoscevano dai loro movimenti misurati e tranquilli, dall'andatura curva, spesso dal volto atteggiato al sorriso o dai vestiti nuovi, ma a bella posta rattoppati.[4] E, più di tùtto, dalle loro abbondanti lacrime: «Devotio est quaedam cordis teneritudo, qua quis in pias faciliter resolvitur lacrimas». Si deve pregare Iddio per «il battesimo quotidiano delle lacrime»; esse sono le ali della preghiera, o, secondo la parola di S. Bernardo, il vino degli angeli. Ci si deve abbandonare alla grazia delle lacrime meritorie, prepararvisi, spronarvisi per tutto l'anno, ma soprattutto durante la quaresima, sì da poter dire col Salmista: «Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte». Qualche volta le lacrime vengono con tanta facilità che «suspiriose ac cum rugitu oremus»; ma, se non vengono da sé, non bisogna spremerle per forza, ma contentarsi delle lacrime del cuore. In presenza di altri si debbono evitare il più possibile i segni di una eccezionale devozione.[1]

Ogni volta che Vincenzo Ferrer consacrava l'ostia, versava tante lacrime che quasi tutti i presenti davano in pianto, e talvolta ne nasceva come un lamento funebre. Sì dolce gli

era il pianto che stentava ad asciugare le lacrime.[2]

In Francia manca la speciale organizzazione della nuova devozione nella forma regolare delle case dei Fratelli della vita comune dei Paesi Bassi e della Congregazione di Windesheim. In Francia gli spiriti affini rimasero nel mondo oppure entrarono negli Ordini esistenti, nei quali poi la nuova devozione valse ad introdurre un'osservanza più severa. Ma, come atteggiamento generale di larghe cerchie borghesi, il fenomeno non vi s' incontra. Forse la ragione sta nel fatto che la religiosità francese aveva un carattere più appassionato e spasmodico, degenerava più facilmente in forme esagerate, e più facilmente si rilassava. Verso la fine del Medioevo, coloro che dal Mezzogiorno si recavano nei Paesi Bassi del Nord erano spesso colpiti dalla religiosità seria e generale, che notavano nel popolo.[3]

In generale i devoti dei Paesi Bassi avevano perduto il contatto col misticismo febbrile, dai cui stadi preparatori era fiorita la loro forma di vita. Così essi avevano anche scongiurato in gran parte il pericolo di cadere in deviazioni fantastiche ed eretiche. La «devotio moderna» dei Paesi Bassi rimase ubbidiente ed ortodossa, di una moralità pratica e, all'occasione, anche gretta. Il tipo della devozione francese sembra invece aver avuto maggiore ampiezza di slancio: raggiunge spesso la stravaganza.

Allorché Matteo Grabow, domenicano di Groninga, si recò al Concilio di Costanza per presentarvi tutte le doglianze degli Ordini mendicanti contro i nuovi Fratelli della vita comune e per cercare di ottenere la loro condanna,[1] fu il grande capo della politica ecclesiastica, Giovanni Gerson stesso, a prendere la difesa dei minacciati seguaci di Geert Groote. Il Gerson era, sotto ogni aspetto, il più competente a giudicare se in questo caso si avesse da fare con una manifestazione di genuina religiosità e una forma ammissibile di organizzazione: poiché la distinzione

tra vera religiosità e fanatismo era una delle questioni che continuamente occupavano il suo spirito. Il Gerson aveva uno spirito professionale prudente e coscienzioso, onesto, schietto e benevolo, con quella cura alquanto meticolosa delle buone forme, che spesso tradisce le origini modeste in una persona fine, che si è elevata da sé a una posizione veramente aristocratica. Inoltre era buon psicologo e aveva il senso dello stile. Ora senso dello stile ed ortodossia sono molto affini. Non c'è da meravigliarsi, quindi, che le manifestazioni della vita religiosa della sua epoca destassero più volte i suoi sospetti e le sue apprensioni. Ora, è singolare il fatto che i tipi di pietà che egli disapprova come esagerati e pericolosi, facciano subito pensare ai «devoti moderni» che egli invece difese. Ma la cosa si spiega: le sue pecorelle francesi mancavano dell'ovile sicuro, della disciplina e dell'organizzazione che avrebbero trattenuto gli esaltati entro i limiti di ciò che la Chiesa poteva ammettere.

Il Gerson scorge dappertutto i pericoli della devozione popolare. Gli sembra sconveniente che la mistica sia portata in piazza.[2] Il mondo, egli dice, è in preda, in questo suo ultimo periodo prima della fine, come un vecchio delirante, ad ogni specie di fantasie, di sogni e di illusioni che allontanano molti dalla via della verità.[1] Parecchi si abbandonano, per mancanza di una buona guida, a digiuni troppo severi, a 'vigilie troppo prolungate, a lacrime troppo abbondanti, tutte cose che annebbiano il cervello. Non ascoltano chi raccomanda loro la moderazione. Ma stiano in guardia, perché possono facilmente cader vittime delle insidie del diavolo. Aveva fatto visita poco prima, ad Arras, a una donna che, contro la volontà del marito, digiunava completamente per due e persino per quattro giorni di seguito, suscitando l'ammirazione della gente. Aveva parlato con lei, l'aveva esaminata e si era accorto che la sua astinenza non era altro che orgogliosa e vana ostinazione.

Dopo siffatti digiuni essa mangiava infatti con una voracità insaziabile; come motivo delle mortificazioni non seppe dare che quello di sentirsi indegna di mangiare del pane. Il suo aspetto tradiva già la follia imminente.[2] Un'altra donnetta, un'epilettica, credeva che i suoi calli la avvertissero ogni volta che un'anima scendeva all'inferno; pretendeva di leggere i peccati sulla fronte della gente e assicurava di salvare tre anime al giorno; sotto la minaccia della tortura, confessò di far tutto questo per guadagnarsi il pane.[3]

Il Gerson non apprezzava troppo le visioni e rivelazioni dei tempi recenti, di cui si parlava dappertutto. Negava persino quelle di sante famose come Brigida di Svezia e Caterina da Siena.[4] Il numero dei casi di cui aveva sentito parlare, era tanto grande che egli aveva perduto la fiducia. Molti dichiaravano di aver avuto la rivelazione che sarebbero divenuti papi; un dotto aveva addirittura scritto questa profezia di propria mano appoggiandola con prove. Un altro aveva avuto la convinzione di dover divenire papa, poi di dover diventare l'Anticristo o il suo precursore, e perciò andava pensando di togliersi la vita per non recare una tale disgrazia alla cristianità.[5]

Non c'è cosa pi'u pericolosa, dice il Gerson, di una devozione ignorante. Quando le povere devote senton dire che il cuore di Maria si rallegrava con Dio, si sforzano di rallegrarsi alla lor volta e si immaginano ogni sorta di cose, ora con amore, ora con timore; finiscono per vedere immagini d'ogni genere che non possono distinguere dalla verità e che ritengono miracoli e prove della loro eccellente devozione.[1] Ma la «devotio moderna»» raccomandava proprio questo: «Chiunque, in questo articolo, voglia somigliare intimamente al Nostro Signore e conformarsi ai suoi dolori col cuore e con tutte le sue forze, dovrà sforzarsi di essere triste e afflitto. E se si trova ora in qualche tribolazione, egli dovrà unirla alla tribolazione di Cristo e

desiderare di dividerla con lui».[2]

La vita contemplativa è piena di pericoli, dice il Gerson; molti ne sono diventati melanconici o pazzi.[3] Egli sa quanto facilmente l'eccessivo digiunare possa produrre le allucinazioni e la follia; sa anche quale parte il digiuno abbia nelle pratiche della magia.[4] Dove doveva quest'uomo, che sapeva cogliere così acutamente il momento psicologico nelle manifestazioni della fede, porre il limite fra ciò che era santo e permesso e ciò che andava rigettato? Egli stesso sentiva che a ciò non bastava la sua ortodossia; gli era facile condannare, da dotto teologo, tutti i casi in cui palesamente era violato il domma. Ma c'erano inoltre tutti quei casi in cui il criterio gli doveva esser fornito dal suo giudizio morale, dove lo dovevano guidare il suo senso della misura e il suo buon gusto. Non v'ha virtù, dice Gerson, che in questi disgraziati tempi dello scisma sia tanto perduta di vista, quanto la «discretio».[5]

Se già per Giovanni Gerson il domma non era più l'unico criterio per la distinzione fra pietà vera e falsa, tanto più sarà lecito a noi moderni di giudicare i vari tipi di emozione religiosa, non secondo la loro ortodossia, bensì secondo la loro natura psicologica. Il popolo stesso del Medioevo non scorgeva le differenze dogmatiche: ascoltava con la stessa edificazione la parola dell'eretico fra Tommaso e quella di S. Vincenzo Ferrer e dava a Santa Colette della beghina e dell'ipocrita.[1] Colette presenta tutti i sintomi di quel che il James chiama lo stato teopatico,[2] radicato in un terreno di penosissima ipersensibilità. Colette non può vedere il fuoco né sopportarne l'ardore, ad eccezione delle candele. Ha una paura esagerata delle mosche, delle lumache, delle formiche, di ogni impurità e puzzo. Ha la stessa ripugnanza verso la sessualità che più tardi dimostrerà S. Luigi Gonzaga; accetta soltanto vergini nella sua congregazione; non ha stima pei santi sposati e si duole che suo padre si sia sposato con sua

madre in seconde nozze.[3] Questa passione per la più pura verginità veniva ancor sempre lodata dalla Chiesa e proposta come esempio edificante. Era senza pericolo, fintanto che si limitava ad una ripugnanza individuale. Ma in un'altra forma questo stesso sentimento divenne pericoloso per la Chiesa e per conseguenza anche per la persona che lo professava: quando, cioè, questa persona non si limitava a ritirarsi nella propria sfera di purezza, ma voleva veder applicati quei principi di castità anche alla vita ecclesiastica e sociale degli altri. Ogni qualvolta il desiderio di purezza ha assunto forma rivoluzionaria e si è espresso in attacchi violenti contro la dissolutezza dei preti e dei monaci, la Chiesa medievale ha dovuto rinnegarlo, perché sapeva di non esser ancora in grado di ovviare al male. Giovanni di Varennes scontò la sua coerenza nel tetro carcere in cui l'aveva fatto chiudere l'arcivescovo di Reims. Questo Giovanni di Varennes era un dotto teologo e un rinomato predicatore, che, cappellano del giovane cardinale di Lussemburgo alla corte papale di Avignone, sembrava destinato ad un vescovado o al cappello cardinalizio, quando ad un tratto rinunziò a tutti i benefizi, all'infuori d'una prebenda di Notre Dame a Reims, e tornò al suo paese d'origine, a Saint Lié. dove cominciò a condure una santa vita e a predicare. «Et avoit moult grant hantise de poeuple qui le venoient voir de tous pays pour la simple vie très-noble et moult honneste que il menoit». Si trovò che avrebbe potuto ben divenire papa; lo si chiamava «le saint homme de S. Lié»; la gente cercava di toccare la sua mano o la sua veste credendo nel potere miracoloso della sua persona; alcuni lo ritenevano un messo di Dio o un essere divino. Tutta la Francia per qualche tempo non parlò che di lui.[1]

Non tutti, però, credevano alla sincerità dei suoi intendimenti: c'era della gente che parlava del «fou de Saint Lié», o che sospettava che egli volesse raggiungere, per

questa via sensazionale, le alte dignità ecclesiastiche che gli erano sfuggite. Ora, in questo Giovanni di Varennes possiamo scorgere, e del resto, in molti prima di lui, come la passione per la purezza sessuale possa trasformarsi in atteggiamento rivoluzionario. Egli riduce, per dir così, tutti i mali della Chiesa ad uno solo, alla lussuria, e con fanatica indignazione predica la rivolta contro le autorità ecclesiastiche e in particolare contro l'arcivescovo di Reims. «Au loup, au loup», gridava alla moltitudine, che comprendeva molto bene chi era il lupo e ripeteva volentieri: «Hahay, aus leus, mes bones gens, aus leus». Sembra che Giovanni non abbia avuto fino all'ultimo il coraggio delle sue convinzioni: non aveva mai detto, così scrisse dal carcere in propria difesa, che il lupo fosse l'arcivescovo: egli voleva soltanto citare il proverbio: «qui est tigneus, il ne doit pas oster son chaperon», chi ha la testa tignosa non si tolga il berretto.[2] Poco importa fin a che punto egli arrivasse con le prediche: sta di fatto che il popolo ne ricavava la vecchia dottrina che ha minacciato tanto spesso la Chiesa: che, cioè, i sacramenti amministrati da un sacerdote indegno non erano validi, che l'ostia consacrata da lui non era che pane e il battesimo e l'assoluzione da lui impartiti erano senza alcun valore. Tutto ciò non era che la prima parte del programma di castità di Giovanni di Varennes: i preti non potranno abitare nemmeno con una sorella o con una vecchia: ogni matrimonio porta con sé 22 o 23 peccati; gli adulteri vanno puniti secondo la legge del Vecchio Testamento; Cristo stesso, se fosse stato sicuro della colpa della donna adultera, l'avrebbe fatta lapidare; nessuna donna in Francia era casta; nessun bastardo poteva praticare il bene o andare in cielo.[1]

Contro questa forma intransigente di avversione alla lussuria la Chiesa ha dovuto sempre difendersi per istinto di conservazione: se si ammetteva il dubbio sulla validità dei

sacramenti amministrati da preti indegni, veniva scossa tutta la compagine della vita ecclesiastica. Il Gerson mette Giovanni di Varennes accanto a Giovanni Huss, come colui che, nonostante le sue buone intenzioni, aveva finito, per troppo zelo, col cadere in errore.[2]

Per suo conto la Chiesa era generalmente molto indulgente in un campo affine: nel tollerare, cioè, le sensualissime espressioni dell'amore rivolto a Dio. Il coscienzioso cancelliere dell'Università di Parigi ha tuttavia scorto anche qui il pericolo ed ha ammonito. Conosceva il pericolo per la sua lunga esperienza psicologica, lo conosceva nei suoi diversi aspetti, in quello dogmatico come in quello etico. «Non mi basterebbe una giornata intiera, dice, se volessi enumerare le infinite pazzie degli amanti, anzi dei dementi: amantium, immo et amentium».[3] Lo sapeva per esperienza: «Amor spiritualis facile labitur in nudum carnalem amorem».[4] Parla certamente di se stesso, quando racconta la storia di un uomo di sua conoscenza che, per lodevole devozione, aveva contratto un'amicizia nel Signore con una religiosa: «dapprima non c'era traccia di carnalità, ma a poco a poco si sviluppò in lui un amore che non era più in Dio, per cui egli non poteva più trattenersi dal visitarla e dal pensare a lei nella sua assenza. Non sospettava ancora che in ciò vi fosse qualcosa di colpevole o di diabolico, finché un lungo periodo di lontananza lo avvertì del pericolo da cui Dio lo aveva voluto salvare all'ultimo momento».[1] Da allora egli si sentì «un homme avverti» e trasse profitto dalla sua esperienza. Il suo trattato *De diversis diaboli tentationibus*[2] è un'analisi penetrante dello stato d'animo, che era pure quello dei «devoti moderni» dei Paesi Bassi. Soprattutto Gerson diffida della «dulcedo Dei», della «zueticheit»[3] di quelli di Windesheim. Il diavolo, egli dice, ispira talvolta agli uomini una immensa e meravigliosa «dulcedo» che rassomiglia alla devozione, affinché l'uomo

cerchi nel godimento di questa dolcezza *(suavitas)* l'unico suo scopo e non voglia più amare e seguire Dio altro che per ottenere quel godimento.[4] E in un altro passo[5] dice di quella stessa «dulcedo Dei»: molti son stati ingannati per aver troppo coltivato siffatti sentimenti: hanno accolto le smanie del proprio cuore come se fossero sentimenti di Dio ed hanno errato miseramente. Tutto ciò conduce a vane aspirazioni: alcuni si studiano di raggiungere una condizione di perfetta insensibilità o passività, nella quale Dio solo agisca per mezzo loro, o una conoscenza mistica e un'unione con Dio, in cui Egli non è più concepito come un concetto dell'Essere, del Vero e del Bene. Sono queste anche le accuse che Gerson muove contro Ruysbroeck, alla cui semplicità non crede. Egli biasima la tesi contenuta nell'*Ornamento delle nozze spirituali*, cioè che l'anima perfetta, quando contempla Dio, non lo contempla soltanto in virtù della chiarezza che è l'essenza divina, bensì in quanto s'identifica con la chiarezza divina.[6]

Il sentimento dell'assoluto annientamento della propria individualità, goduto dai mistici di tutti i tempi, non poteva esser approvato dal Gerson, che era seguace della misurata ed ormai antiquata mistica bernardina. Una visionaria gli aveva raccontato che nella contemplazione di Dio il suo spirito veniva realmente annientato per esser poi nuovamente creato. «Come lo sapete?» le aveva chiesto. «Io stessa l'ho sentito», fu la risposta. L'assurdità di questa dichiarazione era, pel cancelliere intellettualista, la prova manifesta che tali sentimenti erano condannabili. [1] Era pericoloso esprimere tali sensazioni a mezzo di concetti; la Chiesa le poteva tollerare soltanto in forma figurata: il cuore di Caterina da Siena si trasformava in quello di Cristo. Ma Marguerite Porete dei Fratelli del libero Spirito, che pretendeva pure che la sua anima si dissolvesse in Dio, fu arsa viva a Parigi nel 1310.[2]

Il grande pericolo, a cui conduceva il sentimento dell'annientamento dell'Io, consisteva nell'illazione che fu tratta tanto da mistici indiani quanto da alcuni cristiani, che, cioè, l'anima perfettamente contemplante e amante non potesse più peccare. Essendo assorbita in Dio, essa non possedeva più volontà propria; non le era rimasto che il volere divino, e quindi anche se seguiva qualche appetito carnale, l'anima non faceva peccato alcuno.[3] Innumerevoli poveri ed ignoranti furono trascinati da simili dottrine a condurre una vita di estrema dissolutezza, come le sette dei Begardi, i Fratelli del libero Spirito, i Turlupini. Ogni volta che il Gerson parla dei pericoli dell'amor di Dio, ricorre alla sua mente l'esempio ammonitore di quelle sette.[4] Eppure si tratta quasi dello stesso stato d'animo che si ritrova nelle cerchie dei «devoti moderni». Hendrik van Herp, che appartiene al gruppo di Windesheim, accusa i propri correligionari di adulterio spirituale.[1] C'erano dappertutto, in questi ambienti, trappole diaboliche che facevano cadere nella più perversa empietà. Il Gerson racconta di un uomo ragguardevole, che aveva dichiarato a un certosino che un peccato mortale, e nominava espressamente la lussuria, non gli impediva di amare Dio, anzi lo spronava a lodare e a desiderare sempre più la dolcezza divina.[2]

La Chiesa si allarmava, non appena i fantastici rapimenti della mistica si mutavano in convinzioni ben formulate o trovavano un'applicazione nella vita sociale. Finché si rimaneva nello stadio delle fantasie simboliche, essa tollerava qualunque esuberanza. Giovanni Brugman, predicatore dei Paesi Bassi, poteva impunemente paragonare Gesù ad un ebbro, che dimentica se stesso, non vede nessun pericolo, non s' arrabbia se vien schernito, dà via tutto quel che ha: «O non era forse ebbro quando l'amore lo spinse a discendere dall'alto del ciclo in questa umilissima valle terrena?». Nel cielo Gesù va in giro «versando da bere ai

profeti, ed essi bevvero da scoppiare e allora Davide saltò con la sua arpa davanti alla tavola, proprio come se fosse il buffone del Signore».[3]

Non solo il grottesco Brugman, ma anche il puro Ruysbroeck gode l'amore di Dio nell'immagine dell'ebbrezza. Molto in uso era altresì l'immagine della fame. Forse tutte e due erano state suggerite dalla parola della Bibbia: «qui edunt me, adhuc esurient, et qui bibunt me, adhuc sitient» [4]: ciò, che, detto dalla Sapienza, venne interpretato come parola del Signore. Si aveva così l'immagine dello spirito umano travagliato da un'eterna fame di Dio: «Qui comincia una fame eterna che non viene mai saziata; è un'avidità interiore ed un desiderio dello spirito creato per un bene increato.... Son questi i più poveri fra i viventi, perché sono avidi e golosi e soffrono di una fame insaziabile. Per quanto mangino e bevano, non si sazieranno mai, giacché questa fame è eterna.... Ed anche se Dio desse a costoro tutti i doni che posseggono i santi... all'infuori di se medesimo, la bramosia dello spirito rimarrebbe insaziata».

Ma anche l'immagine della fame, come quella dell'ebbrezza, può esser applicata a Gesù: «La sua fame (di Cristo) è grande oltre ogni misura; essa ci consuma tutti fino in fondo; perché egli è un ghiottone che non si sazia mai: divora la midolla delle nostre ossa. Tuttavia noi gliela diamo volentieri, e più volentieri la diamo quanto più egli godrà di noi. E per quanto ci divori non sarà mai sazio perché la sua fame è senza misura: anche se siamo poveri, egli non se ne cura, perché non ci vuol lasciare nulla. Anzitutto egli prepara il suo cibo e brucia nel suo amore tutti i nostri peccati e delitti. E quando siamo purificati e arrostiti nell'amore, egli apre la bocca con bramosia per inghiottire tutto.... E se potessimo vedere l'avida voglia che Cristo ha della nostra salute, noi non potremmo trattenerci dal

volargli in gola. Ma se Gesù ci consuma, ci dà in compenso se stesso, e ci dà la fame e la sete spirituali, il desiderio di gioire di lui in eterno. Ci dà la fame spirituale e offre in pasto il suo corpo al nostro amore. E quando noi lo mangiamo e consumiamo con intima devozione, allora scorre dal suo corpo il suo glorioso e caldo sangue nella nostra natura e in tutte le nostre vene.... Vedete, così noi mangeremo sempre e saremo mangiati, e spariremo e risorgeremo con l'amore, e questa è la nostra vita per l'eternità».[1]

Un altro passo ancora e precipitiamo da questi sublimi rapimenti della mistica in un banale simbolismo. «La consumerete», dice a proposito dell'ostia *Le livre de crainte amoureuse* di Giovanni Berthelemy, «arrostita al fuoco, ben cotta, né arsa né abbruciacchiata. Poiché come l'agnello di Pasqua era convenientemente cotto e arrostito tra due fuochi di legna o di carbone, così il dolce Gesù, il venerdì santo, fu messo allo spiedo della veneranda croce tra i due fuochi dell'angosciosa morte e passione e dell'ardente amore e carità, che aveva per le nostre anime e per la nostra salute; fu per dir così arrostito e cotto a fuoco lento per salvarci».[1]

Le immagini dell'ebbrezza e della fame sono già per se stesse sufficienti a confutare l'opinione che ogni sentimento di beatitudine religiosa vada interpretato in senso erotico.[2] L'infusione della grazia divina vien sentita tanto come un atto simile al bere quanto come una saturazione. Una devota di Diepenveen si sente tutta inondata dal sangue di Cristo e sviene.[3] La fantasia del sangue, tenuta viva ed eccitata continuamente dalla credenza nella transustanziazione, si manifesta in rosse visioni inebrianti. Le ferite di Gesù, dice S. Bonaventura, sono i fiori sanguigni del nostro dolce, fiorito paradiso, sui quali l'anima deve volare come una farfalla, bevendo ora a questo ora a quell'altro. Attraverso la ferita del costato essa deve penetrare fino al cuore. Il sangue

scorre nei ruscelli del paradiso. Tutto il sangue caldo e rosso di tutte le ferite si è versato per la bocca di Suso fino nel suo cuore e nella sua anima.[4] Caterina da Siena è una delle sante che hanno bevuto alla ferita del costato di Cristo, così come altri hanno potuto gustare il latte dal seno della Vergine: S. Bernardo, Enrico Suso, Alano de la Roche.

Alano de la Roche (Alanus de Rupe), dai suoi amici dei Paesi Bassi chiamato Van der Klip, può essere considerato come uno dei tipi più spiccati della fantasiosa devozione francese e dell'immaginazione religiosa ultrarealistica del tardo Medioevo. Nato intorno al 1428 nella Bretagna, egli operò come frate domenicano soprattutto nel nord della Francia e nei Paesi Bassi. Morì nel 1475 a Zwolle presso i Fratelli della vita comune con cui aveva avuto relazioni molto strette. La sua attività principale consistette nel diffondere l'uso del Rosario; a tale scopo fondò una confraternita sparsa in tutto il mondo, a cui prescrisse sistemi fissi di preghiere, consistenti in serie alternate di Avemarie e di Paternostri. Nell'opera di questo visionario, che consiste per la maggior parte in prediche e descrizioni delle sue visioni,[1] ci colpisce il carattere fortemente sessuale delle sue fantasie, mentre vi manca quel tono di passione ardente che potrebbe giustificare la raffigurazione sessuale del sacro. L'espressione dell'inebriante amor di Dio è qui diventata mera procedura. Non vi è rimasto nulla del fervore traboccante che nobilita le immagini di fame sete sangue e amore adoperate dai grandi mistici. Nelle meditazioni, che raccomanda, su ciascuna parte del corpo di Maria, nella descrizione minuziosa che fa del suo ripetuto ristorarsi col latte di Maria, nel simbolismo sistematico con cui chiama ognuna delle parole del Paternoster il letto nuziale di una delle virtù, si esprime uno spirito che sta declinando, si esprime la decadenza della colorita pietà del tardo Medioevo, forma ormai sfiorita.

Anche nelle fantasie che riguardano il diavolo, l'elemento sessuale aveva il suo posto: Alano de la Roche vede le bestie che figurano il peccato munite di orribili organi genitali, dai quali si sprigiona un torrente di fuoco e di zolfo, che col suo fumo offusca la terra; vede la «meretrix apostasiae» che divora gli apostati, li vomita, li divora di nuovo, li bacia e li culla come una madre, li partorisce sempre di nuovo dal suo grembo.[2]

Questo era il rovescio della «dolcezza»» dei devoti. Come complemento inevitabile delle dolci fantasie celesti, lo spirito nascondeva un nero pantano d'immaginazioni infernali, le quali trovavano, anch'esse, la loro espressione nel linguaggio ardente della sensuosità terrena. Non è poi tanto sorprendente che ci siano rapporti fra le tranquille cerchie dei pietisti di Windsheim e ciò che di più fosco ha prodotto il Medioevo verso la sua fine: la mania delle streghe, cresciuta allora sino a diventare un si. nistro sistema di zelo teologale e di severità giudiziaria. Alanus de Rupe è un siffatto anello intermedio. Ospite gradito dei «Fratres» di Zwolle, fu anche precettore del domenicano Giacomo Sprenger, che non solo ha scritto con Enrico Institoris il *Malleus Maleficarum,* ma è stato altresì lo zelante promotore della confraternita del Rosario in Germania.

XV

DECLINO DEL SIMBOLISMO

L'ardente fede dell'epoca voleva tradursi immediatamente in immagini variopinte e brillanti. Si credeva di comprendere il miracolo quando lo si aveva davanti agli occhi. Il bisogno di adorare sotto simboli visibili quanto non si poteva racchiudere in parole, creava di continuo figure nuove. Nel secolo XIV la croce e l'agnello non sono più sufficienti a dare all'amore traboccante per Gesù un oggetto sensibile: vi si aggiunge l'adorazione del nome di Gesù, che minaccia qua e là di offuscare persino il culto della croce. Enrico Suso si tatua il nome di Gesù nella regione del cuore, e si paragona all'amante che porta l'effigie dell'amata cucita nella veste. Egli manda ai suoi figli spirituali fazzoletti col dolce nome ricamato.[1] Bernardino da Siena, alla fine d'una sua violenta predica, accende due candele e solleva una tavola lunga un braccio, su cui è dipinto il nome di Gesù, in azzurro ed oro, circondato da raggi: «il popolo che riempie la chiesa s'inginocchia, piangendo e gridando di dolce commozione e di tenero amore per Gesù».[2] Molti altri francescani e predicatori di altri Ordini imitano l'esempio: Dionigi il Certosino è raffigurato mentre tiene levata in alto una tavola di quel genere. I raggi solari formanti un cimiero sullo stemma di Ginevra deriverebbero da quest'uso.[1] Esso apparve sospetto alle autorità ecclesiastiche: si parlò di superstizione e di idolatria; vi furono tumulti pro e contro. Bernardino fu citato davanti alla curia, e papa Martino V proibì l'usanza.[2] Ma presto il bisogno di adorare il Signore sotto figura visibile trovò modo di appagarsi in una forma sanzionata: l'ostensorio esponeva all'adorazione la sacra

ostia stessa. In luogo della forma di torre che aveva nel secolo XIV, allorché cominciò ad esser adoperato, l'ostensorio ebbe ben presto quella di sole raggiante, simbolo dell'amor divino. Anche per questo la Chiesa aveva avuto dapprima dei dubbi: l'uso dell'ostensorio era stato permesso soltanto durante la festa del *Corpus Domini*.

La sovrabbondanza di immagini, nelle quali il pensiero medioevale declinante dissolveva quasi tutto, sarebbe stata una selvaggia fantasmagoria, se più o meno ogni figura, ogni immagine non avesse avuto il suo posto nell'ampio sistema del simbolismo.

Di nessuna grande verità lo spirito medievale era tanto convinto quanto delle parole di S. Paolo ai Corinzi: «Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem». Il Medioevo non ha mai dimenticato che qualunque cosa sarebbe assurda, se il suo significato si limitasse alla sua funzione immediata e alla sua forma fenomenica, e che tutte le cose si estendono per gran tratto nell'aldilà. Quest'idea è familiare anche a noi, come sensazione non formulata, quando ad esempio il rumore della pioggia sulle foglie degli alberi o la luce della lampada sul tavolo, in un'ora tranquilla, ci dà una percezione più profonda della percezione quotidiana, che serve all'attività pratica. Essa può talvolta comparire nella forma di un'oppressione morbosa che ci fa vedere le cose come impregnate di una minaccia personale o di un mistero che si dovrebbe e che non si può conoscere. Più spesso però ci riempirà della certezza tranquilla e confortante, che anche la nostra esistenza partecipa a quel senso segreto del mondo. E quanto più siffatta sensazione si condensa in un sacro terrore davanti all'Uno, dal quale emanano tutte le cose e nel quale tutte le cose riposano, tanto più la certezza di singoli istanti di chiaroveggenza si trasforma in durevole concezione della vita o addirittura in una convinzione

esplicitamente formulata. «Coltivando il senso continuo del nostro legame col potere che fece le cose come sono, noi diventiamo più disposti a riceverlo. Non occorre che la faccia esterna della natura cambi, cambiano le espressioni del suo significato. Era morta ed ora è di nuovo viva. È la differenza che passa fra il guardare una persona che non si ama e il guardarla quando la si ama.... Quando vediamo tutte le cose in Dio e riferiamo tutte le cose a Lui, noi leggiamo nelle cose comuni dei significati superiori».[1] È su questo terreno psicologico che fiorisce il simbolismo. In Dio non esiste nulla che sia vuoto o senza significato: «nihil vacuum neque sine signo apud Deum».[2] Dal momento che Dio stesso era stato effigiato, tutto ciò che proveniva da Lui e in Lui trovava il suo significato doveva pure cristallizzarsi in concetti figurati. Nasce così quella grandiosa e nobile raffigurazione del mondo come di un grande sistema di simboli, una cattedrale d'idee, la più ricca espressione ritmica e polifonica di tutto il pensabile.

La mentalità simbolistica sta, indipendente ed in sé di pari valore, accanto alla genetica. Quest'ultima, che consiste nel concepire il mondo come un'evoluzione, non era tanto estranea al Medioevo quanto comunemente si immagina. La derivazione di una cosa da un'altra era però concepita nella forma ingenua della propagazione diretta o della ramificazione, ed era applicata alle cose dello spirito soltanto secondo deduzioni logiche. Queste si concepivano di preferenza come genealogie o alberi ramificati: ad esempio un «arbor de origine juris et legum» ordinava tutto ciò che riguardava il diritto nell'immagine di un grande albero. In questa applicazione puramente deduttiva l'idea dello sviluppo conservava qualcosa di schematico, di arbitrario e di sterile.

Considerato dal punto di vista del pensiero «causalistico», il simbolismo è per così dire un corto circuito dello spirito. Il

pensiero non cerca il rapporto fra due cose seguendo le volute nascoste delle loro connessioni causali, bensì lo trova con un brusco salto, e non come un rapporto di causa ed effetto, ma di significato e scopo. La convinzione dell'esistenza di tale rapporto può formarsi quando due cose hanno in comune una qualità essenziale che si riferisce a qualcosa di valore generale. O con altre parole: ogni associazione basata su qualche somiglianza può convertirsi immediatamente nella coscienza di un rapporto essenziale e mistico. Da un punto di vista psicologico questa funzione mentale ci può apparire di ben scarso valore, e dal punto di vista etnologico la si può considerare assai primitiva. Il pensiero primitivo è caratterizzato dalla debolezza nel percepire le linee di separazione delle cose; incorpora nel concetto di una determinata cosa tutto ciò che con essa ha un qualche rapporto di somiglianza o di appartenenza. Qui siamo del tutto vicini alla funzione del simbolismo.

Il simbolismo perde, tuttavia, quell'apparenza di arbitrarietà e di incompiutezza, allorché ci rendiamo conto dello stretto legame che lo unisce a quella concezione del mondo, che il Medioevo chiamò realismo e che noi, in fondo con minor esattezza, chiamiamo idealismo platonico.

L'analogia simbolica basata su proprietà comuni ha senso solamente quando quelle proprietà costituiscono ciò che vi è di essenziale nelle cose, quando cioè le proprietà, che il simbolo e la cosa simboleggiata hanno in comune, sono veramente considerate come «essentiae». Rose bianche e rosse, fiorite in mezzo alle spine suggeriscono subito un significato simbolico allo spirito medioevale: quello di vergini e di martiri che splendono gloriosamente in mezzo ai loro persecutori. Come si giunge a scorgere l'analogia? Per il fatto che le qualità sono identiche: la bellezza, la delicatezza, la purezza, il color rosso delle rose sono, anche le qualità delle vergini e dei martiri. Ma il rapporto è veramente pieno

di significato mistico, solo quando nel termine medio, cioè nella qualità, è racchiusa l'essenza di tutti i termini paragonati; in altre parole, quando il rosso e il bianco non valgono solamente come meri nomi di differenze fisiche su base quantitativa, ma quando sono visti come realtà essenziali. Anche il nostro pensiero è capace di vederli così,[1] se per un istante torna alla sapienza del selvaggio, del bambino, del poeta e del mistico, per i quali la naturale struttura delle cose consiste nella loro qualità generale. Questa qualità è la loro «quidditas», il nucleo del loro essere. La bellezza, la delicatezza, il biancore, in quanto sono essenze, sono unità: tutto ciò che è bello, delicato e bianco deve appartenere alla medesima essenza e deve avere la medesima ragion d'essere, il medesimo significato davanti a Dio.

Esiste quindi un legame indissolubile tra il simbolismo e il «realismo» nel senso medievale della parola.

Non si deve però qui pensare troppo alla disputa degli universali. Certo il realismo che sosteneva il principio degli «universalia ante res» e che attribuiva essenzialità e pre-esistenza ai concetti generali, non è stato il dominatore incontrastato del pensiero medievale. Vi furono anche dei nominalisti; e anche gli «universalia post rem» hanno avuto i loro campioni. Tuttavia non è troppo arrischiato asserire che il nominalismo radicale non è mai stato altro che una controcorrente, una reazione ed opposizione, e che il nominalismo moderato, di data più recente, non ha fatto che tener conto di alcune obbiezioni filosofiche mosse contro il realismo estremo, senza ostacolare seriamente l'indirizzo intrinsecamente realistico di tutta la civiltà del Medioevo.

Intrinseco a tutta la civiltà. Giacché ciò che importa innanzi tutto non è la disputa di sottili teologi, ma sono le idee che dominano tutta la vita della fantasia e del pensiero, quale si manifesta nell'arte, nella moralità, nella vita di ogni

giorno. Queste idee sono di un realismo estremo, non per il fatto che l'alta teologia si era formata alla scuola del neoplatonismo, bensì perché il realismo, indipendentemente da ogni filosofia, era il modo di pensare primitivo. Per lo spirito primitivo tutto ciò che può esser nominato assume subito un essere, anche se si tratta di qualità, di concetti o di qualcosa di simile. Tutto ciò si proietta immediatamente ed automaticamente sul cielo. Il loro essere può quasi sempre (benché non sia sempre necessario) venir concepito come un essere personale; in ogni momento si può iniziare la ridda dei concetti antropomorfici.

Ogni realismo in senso medioevale è in ultima analisi un antropomorfismo. Quando il pensiero, che ha riconosciuto all'idea una realtà indipendente, vuole tradursi in immagini, non lo può fare che col mezzo della personificazione. Ecco il trapasso dal simbolismo e dal realismo all'allegoria. L'allegoria è simbolismo proiettato verso l'immaginazione superficiale, è l'espressione intenzionale, e con ciò anche lo svuotamento del simbolo, la riduzione di un grido appassionato ad una frase grammaticalmente corretta. Goethe descrive così questo contrasto: «L'allegoria trasforma l'esperienza in un concetto ed il concetto in un'immagine, ma in modo che nell'immagine il concetto sia sempre definito, contenuto ed esprimibile. Il simbolismo trasforma l'esperienza in idea e l'idea in immagine, in modo che l'idea contenuta nell'immagine rimanga sempre infinitamente attiva ed irraggiungibile e, per quanto espressa in tutte le lingue, rimanga inesprimibile».[1]

L'allegoria reca dunque già in se stessa il carattere della normalizzazione scolastica e, nello stesso tempo, quello della condensazione e soppressione del pensiero nell'immagine. Il modo in cui essa era entrata nel pensiero medioevale, cioè come propaggine letteraria della tarda antichità, attraverso le opere allegoriche di Marziano Capella e di Prudenzio, ne

acuiva il carattere scolastico e senile. Non si deve però credere che l'allegoria e la personificazione medioevali mancassero di schiettezza e vigore; non sarebbero state coltivate con tanto favore e così a lungo, se non avessero avuto queste qualità.

Nel loro insieme, i tre modi di pensare — il realismo, il simbolismo, la personificazione — hanno illuminato lo spirito medioevale di una luce continua. La psicologia può definire la questione definendo il simbolismo un'associazione d'idee. Ma la storia della cultura deve considerare tale forma di pensiero con maggior rispetto. Il valore che aveva per la vita la spiegazione simbolica delle cose era incalcolabile. Il simbolismo creò una visione del mondo, la cui unità era più compatta ed intrinseca di quella che ci può dare il pensiero causale-naturalistico. Esso abbracciò risolutamente tutta la natura e tutta la storia. Vi creò un ordine indissolubile, un'articolazione architettonica, una subordinazione gerarchica; poiché ci debbono essere, in ogni rapporto simbolico, un termine superiore e uno inferiore, due cose di ugual valore non possono essere simbolo una dell'altra, ma soltanto riferirsi entrambe ad una terza cosa superiore ad esse. Nel pensiero simbolico c'è posto sufficiente per un'incalcolabile molteplicità di rapporti fra le cose. Ogni cosa può, colle sue varie qualità, essere il simbolo di molte altre, e può, inoltre, significare con la medesima qualità varie cose; e le cose più alte hanno migliaia di simboli. Non vi è cosa così umile che non possa significare le cose supreme e servire alla loro glorificazione. La noce significa Cristo: il dolce gheriglio è la natura divina, il mallo verde e carnoso è quella umana, il guscio fra i due è la croce. Tutte le cose servono da fulcro e sostegno affinché il pensiero si sollevi all'eterno; tutte si sollevano reciprocamente di grado in grado verso l'alto. Il pensiero simbolistico si presenta come una incessante trasfusione del

sentimento della maestà ed eternità di Dio in tutto quanto si può percepire e pensare. Non lascia mai spegnere il fuoco del sentimento mistico della vita. Presta alle rappresentazioni di tutte le cose un più alto valore estetico ed etico. Ci si immagini quale godimento può offrire un mondo, in cui ogni pietra preziosa brilla con tutti i bagliori dei suoi valori simbolici, in cui l'identità della rosa e della verginità è più che una bella veste poetica perché quell'identità comprende l'essenza dell'una e dell'altra. Si vive in una vera polifonia del pensiero. Tutto è pensato a fondo. In ogni rappresentazione risuona un accordo armonioso di simboli. Lo spirito si esalta nell'ebbrezza delle idee, in quel confondersi pre-intellettuale dei limiti dell'identità fra le cose, in quello smorzamento del mero intelletto.

Un'armonia continua unisce i diversi domini del pensiero. I fatti raccontati nell'Antico Testamento significano e prefigurano quelli del Nuovo, che si rispecchiano anche negli eventi della storia profana. Come in un caleidoscopio, ogni atto di pensiero fa sì che la massa disordinata di particelle si unisca in una bella e simmetrica figura. Ogni simbolo riceve un valore superiore, un grado molto maggiore di realtà, in quanto tutti si schierano in ultima istanza intorno al miracolo centrale dell'Eucaristia, e in essa la concordanza non è più soltanto simbolica, ma diventa identità: l'ostia è Cristo. E il sacerdote, che la consuma, diventa il sepolcro del Signore; il simbolo partecipa della realtà del supremo mistero; ogni significare diventa un mistico identificarsi.[1]

Il simbolismo ha reso possibile al Medioevo di apprezzare e di godere il mondo, pur tanto abietto in sé, e anche di nobilitare le occupazioni terrene. Ogni mestiere stava in un rapporto simbolico coll'Essere supremo. Il lavoro dell'artigiano è l'eterna generazione e incarnazione del

Verbo, è il vincolo tra Dio e l'anima.[2] Lo stesso amore profano è connesso con quello divino dai fili di un contatto simbolico. Il forte individualismo religioso, cioè l'educazione della propria anima alla virtù e alla beatitudine, trovava un contrappeso salutare nel realismo e nel simbolismo, i quali staccavano il dolore e la virtù dalla peculiarità personale e li innalzavano alla sfera dell'universale.

Non va separato dal valore morale della mentalità simbolistica il suo valore artistico. La fantasia simbolistica è come la musica eseguita sul testo delle dottrine logicamente formulate, che senza tale musica sarebbero troppo aride e vuote. «In quel tempo in cui la speculazione è ancora tutta scolastica, i concetti definiti sono facilmente in disaccordo colle intuizioni profonde». [1] Mercé il simbolismo l'intero patrimonio di idee religiose fu messo a disposizione dell'arte, che poté esprimerle con tutta la sua profusione di suoni e di colori, mantenendole nello stesso tempo vaghe e indefinite, di modo che le intuizioni più profonde poterono affluire nella coscienza dell'Ineffabile.

Il Medioevo presenta, al suo declino, tutto questo mondo d'idee nella sua ultima fioritura. Il mondo era tutto intero raccolto ed ordinato in quel sistema in cui i singoli simboli erano come fiori pietrificati. Da tempo, del resto, il simbolismo aveva la tendenza a irrigidirsi in un mero meccanismo. Una volta ammesso come principio, esso non germoglia soltanto come fantasia ed entusiasmo poetico, ma si aggrappa come una pianta parassitaria al pensiero e degenera in pura consuetudine e morbosità. Soprattutto quando il contatto simbolico riposa soltanto su un'uguaglianza numerica, si formano delle lunghe prospettive di dipendenze ideali, e il tutto degenera in giuochi aritmetici. I dodici mesi devono significare i dodici apostoli, le quattro stagioni gli evangelisti, e l'anno nel suo

insieme dev'essere Cristo.[2] Sorgono interi conglomerati di sistemi sul numero sette. Alle sette virtù cardinali corrispondono le sette preghiere del Paternostro, i sette doni dello Spirito Santo, le sette beatitudini e i sette salmi penitenziali. Esse si riferiscono inoltre ai sette momenti della Passione e ai sette sacramenti. Ogni numero di ogni gruppo di sette corrisponde, come contrasto o rimedio, ai sette peccati mortali, che alla loro volta sono rappresentati da sette animali e seguiti da sette malattie.[3] Per un padre spirituale e un moralista come il Gerson, dal quale sono tolti questi esempi, ha maggior importanza il valore morale e pratico del rapporto simbolico, mentre per un visionario come Alano de la Roche prevale l'elemento estetico.[1] Alano ha bisogno d'un sistema in cui entrino i numeri quindici e dieci, perché il ciclo di preghiere della sua confraternita del Rosario comprende 150 Avemmarie alternate con 15 Paternostri. I quindici Pater sono le quindici stazioni della Passione, i 150 Ave sono i salmi. E significano molte altre cose ancora. Moltiplicando le undici sfere celesti più i quattro elementi per le dieci categorie (*substantia, qualitas, quantitas* ecc.) si ottengono 150 «habitudines naturales»; e parimenti si ottengono 150 «habitudines morales», se si moltiplicano i dieci comandamenti con quindici virtù: le tre virtù teologali, le quattro cardinali e le sette capitali, che fanno insieme quattordici; «restant duae: religio et poenitentia», ora ce n'è una di troppo, ma «temperantia», virtù cardinale, corrisponde ad «abstinentia», virtù capitale,[2] ed in tal modo si arriva al numero quindici. Ognuna delle quindici virtù è una regina che ha il suo letto nuziale in una delle sezioni del Paternostro. Ognuna delle parole dell'Ave significa una delle quindici perfezioni di Maria, e inoltre una pietra preziosa della «rupis angelica» che essa è; ogni parola scaccia un peccato o l'animale che lo rappresenta. Queste parole sono inoltre i rami di un albero pieno di frutti, sul

quale son seduti tutti i beati; sono anche i gradini di una scala. Così per esempio la parola «Ave» indica l'innocenza di Maria e il diamante e scaccia l'orgoglio, che ha per animale il leone. La parola «Maria» significa la sapienza e il carbonchio e scaccia l'invidia, figurata da un cane nero. Nelle sue visioni Alano vede le orrende figure degli animali del peccato e i colori smaglianti delle pietre preziose, il potere miracoloso delle quali risveglia nuove associazioni simboliche. Il sardonico è nero, rosso e bianco, così come Maria era nera nella sua umiltà, rossa nelle sue sofferenze e bianca nella sua gloria e nella sua grazia. Adoperato per sigillo, esso non rimane attaccato alla cera, e in tal modo significa la virtù dell'onestà, scaccia l'impudicizia e rende casti ed onesti. La perla è la parola «gratia» ed anche la grazia di Maria; essa nasce in una conchiglia marina dalla rugiada del cielo «sine admixtione cuiuscumque seminis propagationis». Maria stessa è la conchiglia; qui il simbolismo fa una piccola variazione, giacché, secondo la regola seguita per le altre parole, ci si aspetterebbe che Maria fosse la perla. Si fa qui valere il carattere caleidoscopico del simbolismo: la frase «generata da una rugiada del cielo» ha richiamato alla memoria l'altro tropo della nascita virginale: il tosone, sul quale Gedeone implorò il segno celeste.

La tendenza simbolistica si andò sempre più logorando. Cercar simboli e allegorie era diventato un vano giuoco, un superficiale fantasticare su analogie estrinseche. Il simbolo conserva il suo valore sentimentale solo in virtù della santità delle cose che rappresenta: nel momento in cui il simbolismo passa dal terreno puramente religioso a quello esclusivamente morale, degenera irrimediabilmente. Froissart paragona in una lunga poesia, *Li orloge amoureus,* tutte le qualità dell'amore ai vari pezzi di un orologio.[1] Chastellain e Molinet fanno a gara nel simbolismo politico:

nei tre stati sono raffigurate le qualità della Vergine; i sette principi elettori, tre ecclesiastici e quattro secolari, significano le virtù, tre teologali e quattro cardinali; le cinque città di Saint-Omer, Aire, Lilla, Douai e Valenciennes, che nel 1477 rimasero fedeli alla Borgogna, diventano le cinque savie vergini. [2] In fondo si tratta qui di un simbolismo capovolto, in cui quel che è più alto designa quel che è più basso. Infatti, nella mente dello scrittore, le cose terrene hanno maggiore importanza delle celesti: sono queste che servono a glorificare le prime. Il *Donatus moralisatus seu per allegoriam traductus,* attribuito qualche volta al Gerson, insegnava la grammatica latina nella forma di un simbolismo teologico: il «nomen» è l'uomo, il «pronomen» significa che egli è un peccatore. Il grado più basso del simbolismo è raggiunto da una poesia di Olivier de la Marche, *Le parement et triumphe des dames,* in cui l'intero guardaroba femminile è paragonato a virtù e pregi: è una predica morale del vecchio cortigiano, con qualche furtivo strizzamento d'occhi qua e là.

La pantofola, ad esempio, significa l'umiltà:

> De la pantouffle ne nous vien que santé
> Et tout prouffit sans griefve maladie,
> Pour luy donner tiltre d'auctorité
> Je luy donne le nom d'humilité.

Allo stesso modo le scarpe diventano la cura e la diligenza, le calze la perseveranza, la giarrettiera la risolutezza, la camicia l'onestà ed il busto la castità.[1]

E tuttavia, per lo spirito medioevale il simbolismo e l'allegoria hanno avuto, anche nelle loro forme più insipide, un valore sentimentale molto più forte di quello che noi crediamo. La tendenza a simboleggiare e ad allegorizzare era tanto sviluppata che ogni pensiero quasi da sé si poteva trasformare in un «personnage» cioè in una scena teatrale. Poiché ogni idea era considerata come un ente, ogni qualità

come una sostanza, l'immaginazione assegnava loro subito una forma personale. Nelle sue visioni il Certosino vede la Chiesa in figura personale e teatrale esattamente come era raffigurata nelle rappresentazioni alle feste di corte di Lilla. In una delle sue visioni egli scorge la futura «Reformatio», di cui tanto si parlava e di cui i padri del Concilio e più che mai il compagno di Dionigi, Niccolò Cusano, erano i campioni: cioè la Chiesa nella sua futura purezza. Egli contempla la bellezza spirituale di questa Chiesa purificata in forma di veste magnifica e preziosissima, d'indescrivibile perfezione nella mescolanza di colori e di figure. Un'altra volta vede la Chiesa oppressa: brutta, scarmigliata ed esangue, povera, debole e calpestata. Il Signore dice: «Ascolta tua Madre, mia sposa, la Santa Chiesa». Ed allora Dionigi sente la voce interiore come se uscisse dalla figura della Chiesa: «quasi ex persona Ecclesiae».[2] Il pensiero qui si converte con tale irrimediatezza nell'immagine, che non si sente quasi la necessità di riportare poi l'immagine al pensiero e di spiegare l'allegoria nei suoi particolari; basta che il tema sia soltanto accennato. La veste variopinta è perfettamente adeguata all'idea della perfezione spirituale: come è familiare a noi il risolversi del pensiero in musica, così allora il pensiero si dissolveva nell'immagine.

Ci si sovvenga qui delle figure allegoriche del *Roman de la rose.* A noi occorre uno sforzo per raffigurarci Bellaccoglienza, Dolce Ringraziamento, Umile Richiesta. Ma per i contemporanei avevano una realtà rivestita di forme vive e colorita di passione, che le mette sullo stesso livello delle divinità romane nate da astrazioni, «Pavor», «Pallor», «Concordia», ecc. Si può quasi interamente applicare alle personificazioni allegoriche del Medioevo quel che l'Usener dice di tali divinità antiche: «La rappresentazione si presentava all'anima con tale vivacità ed aveva un potere tale, che la parola, che essa si creava, nonostante

l'indeterminatezza che le rimaneva dalla sua origine aggettivale, poteva designare un singolo essere divino».[1] Altrimenti non si sarebbe potuto leggere il *Roman de la rose.* Dolce Pensiero, Vergogna, Ricordo e gli altri personaggi hanno avuto una loro vita quasi divina negli animi del basso Medioevo. Per una delle figure ci fu un ulteriore progresso verso la concretezza: Pericolo, che in origine indicava il pericolo che minaccia l'amante o anche il riserbo della dama, finì per significare nel gergo amoroso lo stesso marito, che sorveglia la dama.

Spesso accade che si ricorra all'allegoria per esprimere un pensiero particolarmente importante. Quando il vescovo di Châlons vuole impartire a Filippo il Buono un severo ammonimento circa la sua politica, riveste di forma allegorica la «Remonstrance» che presenta al duca, alla duchessa e al loro seguito nel castello di Hesdin nel 1437, nel giorno di S. Andrea. Racconta di aver incontrato «Haultesse de Signorie», che prima aveva abitato nell'Impero, poi alla corte francese, e infine a quella di Borgogna, e che ora se ne sta sconsolata lagnandosi di essere anche lì insidiata dalla «Spensieratezza dei principi», dalla «Fiacchezza dei consiglieri», dall'«Invidia dei servitori», dalla «Vessazione dei sudditi» etc. A esse egli contrappone altri personaggi, la «Vigilanza dei principi» ecc., che devono scacciare la turba degli infedeli cortigiani.[1] Ogni qualità è resa qui indipendente e personificata, ed evidentemente era questa la maniera migliore per fare impressione: il che si spiega, se ci si rende conto che in quei tempi l'allegoria esercitava ancora una suggestione molto forte.

Il Borghese di Parigi è un uomo prosaico che di rado si compiace di ornamenti stilistici o artifici. Però, giunto agli avvenimenti più spaventosi del suo racconto, alle stragi dei Borgognoni che nel giugno del 1418 diedero a Parigi l'odor del sangue che avrà nel settembre del 1792, ricorre anch'egli

all'allegoria. [2] «Lors se leva la déesse de Discorde, qui estoit en la tour de Mau-conseil, et esveilla Ire la forcenée et Convoitise et Enragerie et Vengence, et prindrent armes de toutes manières et bouterent hors d'avec eulx Raison, Justice, Memoire de Dieu et Atrempance moult honteusement». E così continua, alternando con la descrizione diretta di quegli orrori: «Et en mains que on yroit cent pas de terre depuis que mors estoient, ne leur demouroit que leur brayes, et estoient en tas comme porcs ou millicu de la boe...», soltanto gli acquazzoni ne lavarono le ferite. Perché proprio qui l'allegoria? Perché l'autore vuoi salire a un livello superiore a quello degli avvenimenti ordinari che descrive nel resto del suo diario. Sente il bisogno di vedere quei fatti orribili come effetto di forze superiori alle macchinazioni di individui umani, e l'allegoria gli serve per dar espressione al suo sentimento tragico.

L'importanza vitale della funzione del personificare e dell'allegorizzare alle fine del Medioevo, si rivela proprio là dove maggiormente offende il nostro gusto. Noi possiamo ancora in certo qual modo gustare l'allegoria dei «quadri viventi», i quali, colle loro figure convenzionali drappeggiate di costumi irreali, ci avvertono che si tratta soltanto di uno scherzo. Ma il secolo XV fa andare in giro le figure allegoriche, come del resto le figure dei santi, nei vestiti comuni; e può anche creare, ad ogni istante, nuove personificazioni per i pensieri che vuole esprimere. Quando Carlo di Rochefort vuoi narrare, nell'*Abuzé en court,* la «moralità del giovanotto sventato che la vita di corte conduce a perdizione, butta giù tutta una serie di nuove allegorie sulla falsariga del *Roman de la rose;* e tutti quegli esseri, che a noi sembrano pallide ombre, Folle credenza, Folle baldoria ed infine Povertà e Malattia che portano il giovane all'ospedale, compaiono, nelle miniature che illustrano l'opera, come gentiluomini dell'epoca; persino «il

Tempo» non ha né barba né falce, ma si mostra in gambiere e giustacuore. A noi le illustrazioni, colla loro ingenua rigidezza, appaiono troppo primitive: svanisce in tal modo per noi quanto di delicato e di vivo l'epoca stessa sentiva nella composizione. Ma proprio il loro carattere comune, ordinario, è il contrassegno della loro vitalità. Per Oliviero de la Marche non c'è nulla di strano, che le dodici virtù, che eseguiscono un intermezzo alla festa di corte di Lilla nel 1454, dopo che è stata recitata la poesia, si mettano a ballare «en guise de mommerie et à faire bonne chiere, pour la feste plus joyeusement parfournir».[1]

Finché si tratta di virtù e di sentimenti, la personificazione in certo qual modo è spontanea; ma anche nei casi in cui il concetto non può avere per il nostro sentire niente di antropomorfico, lo spirito medievale non esita a creare dei personaggi. La Quaresima, per esempio, come personaggio che muove in guerra contro l'esercito del martedì grasso, non è una creazione del cervello balzano di Breughel: il poema *Bataille de karesme et de charnage,* in cui il formaggio combatte contro la segala e la salsiccia contro l'anguilla, data dallo scorcio del secolo XIII e fu imitato, già intorno al 1330, dal poeta spagnuolo Juan Ruiz.[2] Anche il proverbio conosce la quaresima come personaggio: «Quaresme fait ses flans la nuit de Pasques»: «Nella notte di Pasqua la Quaresima cuoce le sue frittelle». Altrove il processo della personificazione va ancor più oltre: in alcune città della Germania settentrionale si sospendeva sul coro della chiesa un fantoccio, chiamato Quaresima; il mercoledì prima di Pasqua, durante la messa, si toglieva via questa «bambola della fame» (hungerdock).[1]

Quale differenza di grado c'era allora tra la realtà attribuita alle figure dei santi e quella di queste figurazioni puramente allegoriche? Le prime avevano per sé l'autorità della Chiesa, il loro carattere storico, le loro statue in legno e

in pietra. Ma le altre avevano punti di contatto colla vita psicologica personale e colla libera fantasia. Si può con tutta serietà dubitare se Fortuna e Falso Sembiante siano stati meno vivi di Santa Barbara e di San Cristoforo. Non dimentichiamo che c'è una figura che è stata concepita dalla libera fantasia senza alcuna sanzione dogmatica e che ha acquistato una realtà maggiore di quella di tutti i santi ed è sopravvissuta a tutti: la Morte.

Una differenza essenziale tra l'allegoria del Medioevo e la mitologia del Rinascimento non c'è. Perché le figure mitologiche accompagnano la libera allegoria già per un bel tratto del Medioevo: nelle poesie più schiettamente medioevali, quelle dei secoli XII e XIII, Venere ha la sua parte. D'altro canto, la libera allegoria è in pieno fiore fino a tutto il secolo XVI ed oltre. Nel secolo XIV comincia, per così dire, una gara fra allegoria e mitologia. Nelle poesie di Froissart appare, accanto a Dolce Sembiante, Rifiuto, Pericolo, Franchezza ecc, una strana collezione di figure mitologiche, talvolta mutilate al punto da non esser più riconoscibili: Atropos, Cloto, Lachesis, Telephus, Ydrophus, Neptisphoras! In quanto a plasticità, quegli dei e quelle dee rimangono ancora al di sotto dei personaggi del *Roman de la rose*: sono vuoti e spettrali, oppure, se dominano il campo, hanno ancora un aspetto estremamente barocco e non classico, come nell'*Epistre d'Othéa à Hector* di Christine de Pisan. Col Rinascimento, il rapporto s'inverte: gli dei olimpici e le ninfe hanno il sopravvento sulla Rosa e i suoi simboli. Dai tesori dell'antichità fluisce in loro una ricchezza di stile e di sentimento, una. bellezza poetica e soprattutto un così vivo senso della natura, che al confronto l'allegoria, una volta così vivace, impallidisce è scompare.

Il simbolismo colla sua ancella, l'allegoria, era diventato un artificio dell'intelletto astratto; ciò che era stato così ricco di senso, ora non ne aveva più. La mentalità simbolistica

intralciava lo sviluppo del pensiero scientifico. Non già che il simbolismo lo escludesse completamente; il rapporto causale e genetico delle cose aveva il suo posto accanto a quello simbolico, ma rimase inefficace, finché l'interesse non si staccò dal simbolismo e non si volse allo sviluppo naturale. Ecco un esempio: per indicare il rapporto fra l'autorità spirituale e quella temporale il Medioevo si serviva costantemente di due similitudini simboliche: anzitutto i due corpi celesti che Dio ha collocato, al momento della creazione, uno al di sopra dell'altro, e poi le due spade che avevano con sé i discepoli quando Cristo fu fatto prigioniero. Ora per il pensiero medioevale questi simboli non sono affatto un sottile paragone soltanto: essi rivelano il fondamento su cui riposa il rapporto fra le due autorità, rapporto che non si può sottrarre a quel legame mistico; e hanno lo stesso valore rappresentativo di S. Pietro come «pietra» su cui è edificata la Chiesa. La forza del simbolo è tale da intralciare l'indagine sullo sviluppo storico dei due poteri. Dante, avendo riconosciuto la necessità e il valore decisivo di tale indagine, si vede costretto, nel suo *Monarchia,* a spezzare prima la forza del simbolo, contestando la sua applicabilità, ed aprendosi così la strada alla ricerca storica.

C'è un detto di Lutero contro il malanno della futile ed arbitraria allegoria nel campo teologico. A proposito dei grandi maestri della teologia medioevale, Dionigi il Certosino, Guilielmus Durandus, autore del *Rationale divinorum officium,* Bonaventura e Gerson, egli esclama: «Gli studi allegorici sono l'opera di gente che non ha altro da fare. O credete che mi sarebbe difficile di dar corso a un giuoco di allegorie su qualunque cosa creata? Chi è così povero di spirito da non poter mettere insieme qualche allegoria?» [1]

Il simbolismo era un mezzo di espressione inadeguato per

rapporti cosmici, che si imponevano con certezza allo spirito senza che si potessero ridurre in termini logici, rapporti quali si presentano talvolta alla nostra coscienza, mentre ascoltiamo della musica. «Videmus nunc per speculum in aenigmate». Si sapeva di guardare in un enimma: eppure si è cercato di distinguere le immagini nello specchio, di spiegare le immagini con altre immagini, e di porre specchio contro specchio. Il mondo intero si estendeva davanti allo sguardo, tradotto in figure indipendenti: era un'epoca di maturazione e di sfioritura. Il pensiero era diventato troppo schiavo della figura; la tendenza a ridurre tutto ad immagini visive, così peculiare della fine del Medioevo, si era fatta preponderante. Tutto ciò che poteva esser pensato, aveva assunto una forma plastica e pittorica. Il pensiero poteva, per suo conto, mettersi a riposare: la concezione del mondo era divenuta così immobile, così rigida come una cattedrale addormentata sotto il lume della luna.

XVI

IL «REALISMO» ED I LIMITI DEL PENSIERO FIGURATO NELLA MISTICA

Il simbolismo era, per così dire, l'Organon del pensiero medioevale. L'abitudine di vedere tutte le cose soltanto nei loro rapporti simbolici e nella loro relazione con l'eterno teneva vivo, nel mondo dei pensieri, un giuoco di colori scintillanti e dissolveva i confini tra le cose. Ma quando la funzione simbolizzatrice viene a cessare o si fa puramente meccanica, allora il grandioso edificio voluto da Dio si trasforma in una necropoli. Un idealismo sistematico, che presuppone dappertutto delle relazioni fra le cose secondo la loro natura generale considerata come essenziale, conduce alla rigidezza e alla sterile classificazione. La divisione e la suddivisione dei concetti, condotta con metodo puramente deduttivo, è così comoda; le idee si lasciano così agevolmente inserire nella volta del mondo! All'infuori delle regole della logica astratta non c'è principio correttivo che faccia scoprire gli errori nella classificazione, ed in tal modo lo spirito facilmente si illude sul valore delle sue speculazioni e stima oltre il giusto la solidità del sistema. Ogni mozione, ogni concetto acquista la fissità di una stella nel firmamento. Per conoscere l'essenza di una cosa non si esamina né la sua struttura interna né la sua storia; si alza lo sguardo al cielo, dove essa splende come idea.

L'abitudine di prolungare sempre le linee delle cose nella direzione dell'idea generale domina il modo con cui nel Medioevo si trattava qualunque questione politica, sociale o morale. Anche la questione più meschina e più comune non può esser considerata che entro un ordine universale d'idee.

Nasce per esempio una controversia all'Università di Parigi, se si debba esigere per il grado di licenziato il pagamento di un diritto. Lo stesso Pietro d'Ailly prende la parola in opposizione al cancelliere dell'Università, per combattere la richiesta. Invece di esaminarla nei suoi fondamenti storici o nella sua validità nel diritto positivo, egli pone la questione in termini strettamente scolastici,: partendo dal testo biblico «radix omnium malorum cupiditas», offre una triplice dimostrazione: che l'esigere quei diritti è simonia; che va incontro al diritto naturale e divino; che è eresia.[1] Dionigi il Certosino, volendo biasimare alcune licenziosità che turbano una data processione, raccoglie tutto ciò che riguarda le processioni fin dalla loro origine; ricorda come le cose andavano sotto il Vecchio Testamento ecc.[2]; ma del fatto stesso non si occupa. Qui si capisce perché quasi tutte le argomentazioni medioevali siano così faticose e poco soddisfacenti: esse si volgono immediatamente al cielo e fin dal principio si smarriscono in una casistica tratta dalla S. Suit tura e in luoghi comuni morali.

Lo spirito dell'idealismo concettualistico, praticato con rigore, pervade l'intera vita ed il pensiero di quell'età. Per ogni forma di vita, per ogni stato sociale, per ogni mestiere vien foggiato un ideale etico-religioso, cui ciascuno si deve uniformare secondo le esigenze della sua professione, se vuol servire Dio degnamente.[3] Si è voluto vedere un segno dei tempi nuovi e un prodromo della Riforma nell'enfasi con cui Dionigi il Certosino esalta la santità di ogni «professione» terrena. Nei suoi trattati *De vita et regimine nobilium* ecc., che riassunse per il suo amico Brugman in due libri, *De doctrina et regulis vitae christianorum,* egli ha proposto ad ogni professione un ideale del dovere santamente compiuto: del vescovo, del prelato, dell'arcidiacono, del canonico, del curato, dello scolare, del principe, del gentiluomo, del cavaliere, del mercante, dello

sposo, della vedova, della vergine, del monaco.[1] Ma proprio in questa rigida specificazione di ogni professione c'è qualcosa di schiettamente medioevale, e l'esposizione di questa dottrina dei doveri ha quel carattere d'astrattezza e generalità, che non conduce mai alla realtà delle professioni medesime.

In questa riduzione di ogni cosa alla sua idea generale si manifesta la tendenza che il Lamprecht ha chiamato «tipismo», designandola come il tratto più caratteristico dello spirito medioevale. Ma essa è, piuttosto, una conseguenza del bisogno di subordinare che deriva da un radicato idealismo. Non è tanto l'incapacità di vedere le cose nella loro peculiarità, quanto piuttosto la volontà cosciente di spiegare ovunque il significato delle cose nel loro rapporto coll'assoluto, nella loro idealità morale, nel loro valore universale. Si cerca in ogni cosa per l'appunto l'elemento impersonale, il suo valore esemplare, di norma. Fino a un certo punto il difetto nel cogliere l'individuale è intenzionale ed è più un effetto dell'abitudine di pensare universalisticamente, che non una prova di scarso sviluppo intellettuale.

L'attività del pensiero medievale è consentita soprattutto nel decomporre tutto il mondo e tutta la vita in idee separate e nell'ordinare queste idee in grandi e numerose gerarchie di concetti. Da ciò proviene l'attitudine dello spirito medioevale, di staccare dal complesso di un singolo fatto ogni qualità nella sua essenziale indipendenza. Quando il vescovo Fulco di Tolosa viene sospettato per aver dato un'elemosina ad una albigese, risponde: «Non dò all'eretica, ma alla povera». E la regina di Francia, Margherita di Scozia, che bacia sulla bocca il poeta Alain Chartier mentre dorme, si scusa dicendo: «Je n'ay pas baisé l'homme mais la précieuse bouche de laquelle sont yssuz et sortis tant de bons mots et vertucuses paroles».[2] Un proverbio diceva:

«Haereticare potero, sed haereticus non ero».[1] Forse tutto ciò corrisponde, in certo qual modo, come applicazione al pensiero comune delle distinzioni scolastiche, alla distinzione stabilita dalle speculazioni della teologia tra la «voluntas antecedens» di Dio, grazie alla quale Egli vuole che tutti siano beati, e la «voluntas consequens» che vale soltanto per gli eletti.[2]

Ne risulta un'instancabile meditazione su tutte le cose, senza che il rapporto causale effettivamente percepito intervenga ad imporre dei limiti, un'analisi quasi automatica che finisce coll'essere una perpetua enumerazione. Il campo, che più degli altri invitava a una siffatta elaborazione, era quello delle virtù e dei peccati. Ogni peccato ha il suo numero fisso di cause, di specie, di effetti dannosi. Dodici follie, dice Dionigi, ingannano il peccatore: egli accieca se stesso, si lega col diavolo, pone fine alla propria vita, disprezza la sua ricchezza (la virtù), si vende per niente (mentre è stato riscattato col sangue di Cristo), abbandona Colui che più lo ama, crede di sfidare l'Onnipotente, serve il diavolo, si procura inquietudine, si apre l'ingresso all'inferno, si chiude la strada al cielo e infila quella che conduce all'inferno. Ogni numero viene illustrato e definito con passi della Scrittura, con immagini e minuzie, così da acquistare per così dire la certezza indiscutibile e la fissità d'una figura del portale di una chiesa. Subito dopo, la medesima serie viene illustrata di nuovo in un senso più profondo. Da sette punti di vista va commisurata la gravità del peccato: da quello di Dio, da quello del peccatore, della materia, delle circostanze, dell'intenzione, della stessa natura del peccato, e delle conseguenze. Alcuni punti vengono di nuovo suddivisi in otto, o in quindici altri, per esempio il secondo: il peccato è più grave o più leggero a seconda che il peccatore è stato beneficato, a seconda delle sue conoscenze, della sua virtù precedente, dell'ufficio, della consacrazione,

della capacità di resistere, della fede, dell'età. Vi sono sei debolezze dello spirito che predispongono al peccato.[1] Un modo di pensare analogo si ritrova nel buddismo: la stessa morale sistematica, che serve di base agli esercizi della virtù.

Quest'armonia del peccato potrebbe facilmente indebolire anziché rafforzare la coscienza del peccato con l'eccessivo sottilizzare sulle classificazioni, se non venisse nello stesso tempo esasperata la visione fantastica del peccato e del castigo. Nessuno può, in questa vita, comprendere fino in fondo tutta l'enormità del peccato.[2] Tutte le idee morali sono aggravate d'un peso insopportabile in quanto sono sempre poste in immediato rapporto con la maestà di Dio. Ogni peccato, anche il più piccolo, offende l'universo. Come la letteratura buddistica descrive l'applauso delle creature celesti, accompagnato da piogge di fiori, bagliori di luce e lievi tremiti della terra, ad ogni grande azione di un Bodhisattva, così Dionigi, di sentimenti più tetri, ode tutti i beati e i giusti, le sfere celesti, tutti gli elementi e persino gli animali privi di ragione e le cose inanimate gridar vendetta sopra gli ingiusti.[3] Egli s'ingegna, con descrizioni particolareggiate ed angosciose, di acuire all'estremo la paura del peccato, della morte, del giudizio e dell'inferno, e i suoi sforzi, forse perché privi di qualunque elemento poetico, non mancano dell'effetto terrificante. Dante ha steso un velo di bellezza sulle tenebre e gli orrori infernali: Farinata e Ugolino sono eroici nella loro abiezione, e Lucifero che batte le ali ci consola colla sua maestà. Ma il monaco Dionigi il Certosino, che nonostante l'intensità del suo misticismo, è la negazione della poesia, rappresenta l'inferno come un luogo dove tutto è orribile angoscia e spaventosa miseria. I tormenti sono dipinti a colori violenti. Il peccatore deve sforzarsi di farsene una rappresentazione quanto mai viva. «Figuriamoci — dice Dionigi — un forno arroventato e in questo un uomo nudo, condannato a non

essere mai liberato da tale tormento. Non ci sembrerà insopportabile la semplice vista di quella tortura? Quanto sciagurato ci apparirà quell'uomo! Pensiamo come egli si agiterebbe in quel forno, come griderebbe e piangerebbe, come *vivrebbe,* quale sarebbe la sua angoscia, quale dolore lo assalirebbe al pensiero che tale castigo insopportabile non avrà mai fine».[1] Involontariamente ci si domanda: come poteva un'epoca, che sapeva così bene raffigurarsi i tormenti infernali, far bruciar vivi degli uomini?

L'ardore del fuoco, il freddo atroce, i vermi ripugnanti, il lezzo, la fame e la sete, le catene e le tenebre, il sudiciume indicibile dell'inferno, le grida incessanti, la vista dei diavoli; Dionigi diffonde tutto ciò come una soffocante coltre mortuaria sui sensi e sull'anima del lettore. Più acre ancora è l'incubo dei dolori morali: il rimorso, la paura, il sentimento vuoto di una infinita miseria ed abiezione, l'odio inesprimibile contro Dio, l'invidia della beatitudine dei suoi eletti; il cervello confuso ed oppresso, la coscienza piena di errori e di turbamenti, di ottusità e follia. E il pensiero che ciò sarà sempre così, per tutta l'eternità, viene esasperato mercé artificiosi paragoni fino a culminare in una vertigine d'orrore.[2]

Non c'è bisogno di dimostrare o spiegare che la paura delle pene eterne, sia che si manifestasse ad un tratto come «angoscia divina», o rodendo l'anima come lunga oppressione, vien sempre presentata come motivo alla conversione e alla pietà[3]. Tutto mirava a questo. Un trattato *de quatuor novissimis*: morte, giudizio universale, inferno e vita eterna, forse traduzione di quello di Dionigi, era la lettura abituale che accompagnava i pasti degli ospiti del convento di Windesheim .[4] Condimento ben amaro! Ma con tali duri metodi era incessantemente spronato il desiderio della perfezione morale. L'uomo del Medioevo era come un malato, che aveva fatto l'abitudine ai rimedi troppo forti.

Non reagiva più che agli stimolanti più energici. Per far brillare una virtù in tutto il suo splendore, bisognava ricorrere ad esempi estremi, che una coscienza morale più equilibrata sarebbe portata a considerare caricature della virtù. Come esempio di pazienza vien celebrato Sant'Egidio, che, ferito da una freccia, pregò Dio di tener aperta la ferita tutta la sua vita. Per la sobrietà valgono gli esempi dei santi che mescolavano della cenere al loro cibo, per la continenza quello di coloro che si prendevano a letto con sé una donna per provare la loro fermezza, o le pietose storie delle vergini che, per sfuggire agli insidiatori della loro virtù, ottenevano di aver la barba o d'esser ricoperte tutte d'ispido pelo. Altre volte la suggestione dell'esempio sta nell'età del modello prescelto: San Nicolò infante rifiutava il latte materno nei giorni di digiuno stretto; come modello di fermezza Gerson cita S. Quirico, martire di tre anni o, secondo altri, di nove mesi, che non volle essere consolato dal prefetto e fu gettato nel baratro.[1]

Il bisogno di ammirare l'eccellenza delle virtù a dosi così forti è a sua volta in relazione con l'idealismo dominante. Si scorgeva la virtù come idea astratta ed in tal modo la si sottraeva, per dir così, alla vita reale; la sua bellezza veniva scorta nella perfezione della sua essenza, non già nella pratica faticosa della vita quotidiana, fatta di cadute e di riprese.

II realismo del Medioevo, che in fondo era un iperidealismo, può essere considerato, malgrado tutte le infiltrazioni di neoplatonismo cristianizzato, come un atteggiamento primitivo dello spirito. Anche se la filosofia lo ha sublimato, e chiarificato, esso è rimasto tuttavia l'atteggiamento dell'uomo primitivo, che attribuisce essere e sostanza a tutte le cose astratte. II culto iperbolico della virtù può esser considerato, nelle sue forme più ideali, un'idea altamente religiosa, ma, nel disprezzo del mondo che

l'accompagna, si riconosce chiaramente il legame tra il pensiero medioevale e le forme di pensiero di un passato preistorico. Alludo al fatto che i trattati «de contemptu mundi» non possono evitare di dare un peso eccessivo alla malvagità della vita corporale. Nulla sembra loro più adatto, come motivo per disprezzare il mondo, quanto ciò che vi è di ripugnante nei bisogni fisiologici, specialmente dell'escrezione e della riproduzione. È questa la parte più meschina dell'etica medievale: la ripugnanza di fronte all'uomo «formatus de spurcissimo spermate, conceptus in pruritu carnis».[1] Si può considerare tale atteggiamento come una sensualità trasformata nel suo opposto; ma è certo che è anch'esso un fenomeno derivato da quella primitiva forma di «realismo», per cui il selvaggio vede e teme sostanze e potenze magiche negli escrementi e in tutto ciò che accompagna la concezione e la nascita. Una linea diritta e non molto lunga unisce il timore magico, pel quale i popoli allo stato di natura si tengono lontani dalla donna nei momenti delle sue funzioni più femminili, e l'odio e il disprezzo ascetico della donna, che deturpano la letteratura cristiana da Tertulliano e Girolamo in poi.

Tutto è concepito come puramente materiale. Lo si nota con chiarezza nella dottrina del «thesaurus ecclesiae» o tesoro delle opere supererogatorie di Cristo e dei santi. L'idea di tale tesoro, di cui è partecipe ogni credente, come membro del corpo mistico di Cristo, cioè della Chiesa, è molto antica, ma la dottrina che tali buone opere costituiscano una riserva inesauribile, che può esser distribuita dalla Chiesa e più precisamente dal papa, fa la sua comparsa solo nel secolo XIII. Alessandro di Hales è il primo che adopera la parola *thesaurus* nel senso tecnico che ha conservato da allora.[2] La dottrina si diffuse non senza opposizioni, finché trovò la sua perfetta enunciazione ed illustrazione nella bolla papale *Unigenitus* di Clemente VI nel

1343. In essa il tesoro è considerato come un capitale, che Cristo affidò a S. Pietro e ai suoi discepoli, e che si accresce giornalmente, perché più sono gli uomini che dall'impiego di quei mezzi sono condotti sulla buona via e più si accumulano quei meriti.[3]

Se si concepivano così materialmente le opere buone, tanto più materialistica doveva essere la concezione del peccato. La Chiesa insegnava bensì espressamente che il peccato non è né un'essenza né una cosa,[1] ma la sua tecnica della remissione dei peccati, associata alla vivacità variopinta della descrizione sistematica del peccato, non poteva non produrre nelle menti ignoranti il convincimento che il peccato fosse una sostanza (*nell'Atharvaveda* troviamo la stessa concezione). Dionigi il Certosino, dicendo che il peccato era simile a una febbre e a un umore freddo e corrotto, intendeva certamente far soltanto un confronto, ma il popolo doveva concepire il peccato come una sostanza infettante. [2] Il diritto, che non aveva bisogno di badar tanto al rigore dogmatico, rispecchiava siffatta concezione, come, ad esempio, nel caso dei giuristi inglesi, che ritenevano esser la fellonia una corruzione del sangue.[3] Anche il sangue del Redentore era concepito in questo senso sostanziale. Era una materia reale: una sola goccia sarebbe bastata per redimere il mondo, ma esso ci è stato concesso in quantità sovrabbondante, dice S. Bernardo. [4] S. Tommaso canta:

Pie Pelicane, Jesu domine,
Me immundum munda tuo sanguine,
Cuius una stilla salvum facere
Totum mundum quit ab omni scelere.

In Dionigi il Certosino assistiamo allo sforzo disperato di esprimere le idee della vita eterna in termini spaziali. La vita eterna è di una dignità incommensurabile; godere in 'sé Dio è una perfezione infinita; il Redentore aveva bisogno di una dignità e di una efficacia infinite; il peccato è di un'enormità

infinita, perché è un'offesa alla santità incommensurabile; perciò ci vuole un Salvatore di capacità illimitata.[1] Gli aggettivi spaziali negativi devono servire a rendere concepibili l'importanza e la potenza della santità. Per dare ai suoi lettori l'idea dell'eternità, Dionigi si serve di questa immagine: figuratevi una montagna di sabbia grande come l'universo; ogni dieci o centomila anni un granello vien tolto alla montagna; la montagna finirà col non esserci più. Ma dopo un periodo di tempo così immenso le pene dell'inferno non saranno scemate né saranno più vicine alla loro fine che quando il primo granello fu levato dalla montagna. Eppure sarebbe un grande conforto per i dannati, se avessero la certezza d'esser liberati quando la montagna fosse sparita.[2]

Quando si vogliono descrivere le gioie celesti o la maestà divina, non si ha che un crescendo di parole sempre più altisonanti, La descrizione delle gioie celesti rimane sempre estremamente primitiva. Il linguaggio umano non può fornire della felicità l'immagine violenta che dà del terrore. Per accrescere la misura dell'orribile e del miserabile, non si aveva che da . scendere un gradino più giù nelle spelonche dell'umanità; ma per descrivere la suprema beatitudine, si doveva torcere il collo nel guardare al cielo. Dionigi non ne ha mai abbastanza dei superlativi, che rinforzano l'idea aritmeticamente, senza, però, chiarirla o approfondirla. «Trinitas supersubstantialis, superadoranda et superbona..., dirige nos ad superlucidam tui ipsius contemplationem». Il Signore è «supermisericordissimus, superdignissimus, superamabilissimus, supersplendidissimus, superomnipotens et supersapiens, supergloriosissimus».[3]

Ma a che serviva l'ammucchiare immagini di altezza, ampiezza, incommensurabilità, inesauribilità? Si rimaneva sempre alle immagini, alle riduzioni dell'infinito al finito e si giungeva quindi ad indebolire ed esteriorizzare il concetto dell'infinito. L'eternità non è un tempo incommensurabile.

Ogni sensazione, una volta espressa, perdeva della sua spontaneità; ogni qualità che si attribuiva a Dio gli toglieva qualcosa della sua indescrivibile maestà.

Ed ora incomincia lo sforzo formidabile di salire colla mente fino alla Divinità, senza far appello alle immagini. Questo sforzo è identico dappertutto e sempre: non è legato a nessuna civiltà e a nessun periodo. Dice W. James: «C'è nelle dichiarazioni dei mistici un'unanimità che dovrebbe dar da pensare ai critici e che fa sì che i mistici classici, come è stato detto, non abbiano né giorno di nascita né patria».[1] Ma non è ad un tratto che si può abbandonare l'aiuto dell'immaginazione. L'insufficienza delle espressioni si riconosce poco per volta. Prima cadono le personificazioni dell'idea e le multicolori vesti del simbolismo; poi non si parla più di sangue e di riscatto, di Eucaristia e di Padre, Figlio e Spirito Santo. Nella mistica di Eckhart Cristo non vien quasi più nominato e neppure la Chiesa e i sacramenti. Però il linguaggio che serve a descrivere la contemplazione mistica dell'Essere, della Verità, della Divinità, rimane sempre legato a rappresentazioni semplici: a quelle della luce e dell'estensione. Poi queste si cambiano nei loro contrari: silenzio, vuoto, oscurità. Ancora un passo e si riconosce l'insufficienza anche di questi concetti senza forma né contenuto; si cerca di rimediarvi accoppiandoli regolarmente coi loro contrari. Alla fine non rimane altro che la pura negazione; la Divinità che non si può riconoscere in nessuna delle cose esistenti, perché sorpassa ogni esistenza, vien chiamata dal mistico il Nulla. Scoto Eriugena perviene a questa fase ultima,[2] e vi perviene Angelo Silesio, che canta:

> Gott ist cin lautes Nichts, ihn riihrt kein Nun noch Hier;
> Je mehr du nach ihm greifst, je mehr entwird er dir.[3]

Questo progresso della contemplazione spirituale fino alla rinunzia a qualunque forma immaginativa, non si è naturalmente svolto mai nell'ordine preciso da noi descritto. La maggior parte delle espressioni mistiche rivelano tutte le fasi nello stesso tempo, mescolate insieme. Le incontriamo presso gl'Indiani; lo Pseudo-Dionigi Areopagita, la sorgente di tutta la mistica cristiana, le ha già perfettamente sviluppate; e ricompaiono nella mistica tedesca del secolo XIV.

Un esempio ci è offerto dalle rivelazioni di Dionigi il Certosino. [1] Dionigi parla con Dio che è irato. «A questa risposta il frate si vide trasportato come in una sfera di luce infinita, e, con voce dolcissima e in una tranquillità ineffabile, egli chiamò con un appello segreto e non risuonante all'esterno il Dio misteriosissimo e realmente arcano, il Dio incomprensibile: O Dio amabilissimo, tu stesso sei la luce e la sfera della luce, dove i tuoi eletti vanno dolcemente a riposare, dove si addormentano e dormono. Tu sei come un deserto amplissimo, perfettamente piano ed incommensurabile, in cui il cuore veramente pio, purificato da ogni amore particolare, illuminato dall'alto, e pieno di ardore, erra senza smarrirsi, soccombe beato ed insieme guarisce». Qui abbiamo prima l'immagine, ancor positiva, della luce, poi quella del sonno, poi ancora quella del deserto (la rappresentazione spaziale in due dimensioni), e alla fine i contrari che si annullano.

L'immagine del deserto, cioè la rappresentazione spaziale in senso orizzontale, s'alterna con quella dell'abisso, cioè con la rappresentazione in senso verticale. Quest'ultima fu una potente trovata dell'immaginazione mistica; poiché l'aver espresso l'assenza di qualità, come fece Eckhart, con le parole: «l'abisso senza modo e senza forma della divinità silenziosa e deserta», aggiunse alla nozione di infinità la sensazione di altezza vertiginosa. Si narra che Pascal vedesse

di continuo accanto a sé un abisso: siffatta sensazione è qui, per così dire, portata alla sua espressione mistica permanente. Con queste immagini dell'abisso e del silenzio si ottiene l'espressione più vivace dell'indescrivibile esperienza mistica. «Precipitatevi, cuore e senso e animo», canta Suso, «nell'abisso senza fondo di tutte le cose deliziose».[1]

Anelando, Maestro Eckhart dice: «La scintilla (dell'anima, il nucleo mistico dell'individuo) non si appaga del Padre, del Figlio, dello Spirito Santo, né delle tre persone, in quanto ognuna consiste nella sua qualità. Io dico, in verità, che questa luce non si appaga dell'unicità della feconda specie della natura divina. Io voglio dire ancor altre cose, che suonano ancor più strane: io dico in buona verità che questa luce non si appaga del semplice essere divino, immobile e che non dà e non prende; vuole di più: vuol sapere donde viene quell'essere, vuol entrare nel fondamento semplice, nel deserto silenzioso, dove non si vide mai diversità, né Padre, né Figlio, né Spirito Santo, nell'intimo dove nessuno si trova a casa; là quella luce si appaga, là essa è più una che in se stessa, poiché questo fondamento è un silenzio semplice che è immobile in sé..... L'anima attinge la suprema beatitudine solo in questo modo: gettandosi nella divinità deserta ove non c'è né opera né immagine, perdendosi e sprofondandosi nel deserto».[2]

E Tauler: «Lo spirito purificato e chiarificato si sprofonda nelle tenebre divine, in un silenzio muto e in un'unione incomprensibile e ineffabile, e in tale sprofondarsi va perduta ogni eguaglianza e ogni disuguaglianza, e in quell'abisso lo spirito perde se stesso e non sa né di Dio né di se stesso, non conosce né l'uguale né il disuguale, né checchessia; poiché è sprofondato nell'unità di Dio ed ha dimenticato tutte le differenze».[3]

Ruysbroeck adopera tutti i mezzi che servono ad

esprimere l'esperienza mistica, in forma anche più plastica di quella dei Tedeschi:

Gridate tutti a cuore aperto:
O essere formidabile!
Anche senza parola,
Guidaci nel tuo abisso;
E facci conoscere il tuo amore.

Il godimento della beatitudine nell'unione con Dio «è selvaggio e deserto come uno smarrimento; poiché lì non vi è né modo né strada né sentiero né misura». «Là, noi saremo privati di altezza, larghezza e lunghezza, in uno smarrimento senza ritorno».[1] Il godimento della beatitudine è tanto, «che Dio e tutti i santi e questi uomini eletti (che la sperimentano) vi sono immersi in una totale insussistenza, cioè in un non-sapere e in una eterna perdita di sé».[2] Dio dà a tutti ugualmente la pienezza della beatitudine, «ma quelli che la ricevono sono inuguali: tuttavia per tutti resta qualcosa a seconda dell'uso e del grado dell'unione», cioè essi non possono, nel godimento della beatitudine dell'unione con Dio, consumare tutto il diletto che viene dato loro. «Ma dopo lo smarrimento nell'oscurità del deserto non resta più nulla: poiché là non vi è né dare né prendere, ma soltanto un semplice essere. Là Dio e tutti coloro che si sono uniti con lui sono immersi e perduti, e mai lo troveranno in quest'essere senza modi».[3]

Tutte le negazioni sono riunite nel passo che segue: «Viene poi la settima scala (dell'Amore), la cosa più nobile e più alta che si possa provare nel tempo e nell'eternità. È quando, sopra ogni conoscere e ogni sapere, troviamo in noi un non-sapere abissale; quando, al di là di tutti i nomi che diamo a Dio o alle creature, moriamo e ci estinguiamo in una eternità innominata ove ci perdiamo; e quando, al di là di ogni esercizio di virtù, vediamo e troviamo in noi un vuoto eterno, in cui nessuno vuole operare; e, sopra ogni

spirito beato, una beatitudine senza fondo, dove tutti siamo uno e quello stesso uno, che è la beatitudine stessa nella sua identità; e quando contempliamo tutti gli spiriti beati, veramente svaniti, esaltati e perduti nella loro non-esistenza, in un'ignota oscurità senza modi».[1] Nella beatitudine, che è semplice e senza modi, sparisce ogni differenza fra le creature. «Là esse cadono da se stesse in uno smarrimento e in un'ignoranza senza fondo; là ogni chiarezza è ridotta ad oscurità, là le tre persone scompaiono davanti all'unità essenziale».[2]

È sempre il medesimo vano sforzo di sopprimere qualunque immagine e di esprimere «il nostro stato vuoto, l'assoluta privazione di ogni forma» che Dio solo può darci. «Egli ci libera da tutte le immagini e ci riconduce al nostro principio, dove troviamo nient'altro che un vuoto deserto e selvaggio, che corrisponde costantemente all'eternità».[3]

In queste citazioni di Ruysbroeck anche i due ultimi mezzi d'espressione sono esauriti: la luce che si trasforma in oscurità, e la pura negazione, la rinunzia a ogni sapere. Già lo Pseudo-Dionigi Areopagita aveva chiamato l'essere più intimo e segreto di Dio la sua oscurità. E il suo omonimo, ammiratore e commentatore, Dionigi il Certosino, sviluppa quell'idea. «E la pienezza più eccellente, incommensurabile e invisibile della Tua eterna luce è chiamata l'oscurità divina, in cui, come si dice, Tu abiti, Tu che ti sei dato l' oscurità come rifugio».[4] «E le tenebre divine stesse sono coperte contro ogni luce e nascoste ad ogni sguardo, a causa dello splendore indescrivibile e impenetrabile della loro chiarezza». Le tenebre sono il non-sapere, la cessazione di ogni nozione: «Più lo spirito si avvicina alla Tua abbagliante luce divina, più egli si rende conto della Tua inaccessibilità e incomprensibilità, e quando è entrato nell'oscurità, subito ogni nome e ogni cognizione si spengono del tutto (omne mox nomen omnisque cognitio prorsus deficient). Veder Te

sarà per lo spirito vedere che Tu sei affatto invisibile; e quanto più chiaramente egli lo vede, tanto più chiaramente Ti contempla. E noi preghiamo di poter diventare questa oscurità estremamente luminosa, o Trinità benedetta, e di vederti e conoscerti mercé l'invisibilità e l'ignoranza. Tu che sei oltre ogni visione e conoscenza. Perché Tu ti riveli soltanto a coloro che, dopo aver superato e lasciato indietro tutto ciò che è percepibile e comprensibile e tutto ciò che è creato, inclusi se stessi, entrano nell'oscurità dove Tu realmente sei».[1]

Come la luce si converte in oscurità, così la più alta vita si converte in morte. Quando l'anima ha capito, dice Eckhart, che nel regno di Dio nessuna creatura può entrare, essa va per la propria strada e non cerca più Dio. «E allora essa muore della sua suprema morte. In questa morte l'anima perde ogni desiderio e ogni immagine e ogni comprensione e ogni forma e viene spogliata di ogni essere. E di questo siate sicuri com' è vero che Dio vive: come uno che è morto nel corpo non si può muovere, così l'anima che è morta spiritualmente non può sapere nulla.... Allora questo spirito è morto e sepolto nella divinità». O anima, se non anneghi in questo mare senza fondo della divinità, tu non potrai conoscere questa morte divina.[2]

Il veder Dio per mezzo di negazioni, dice Dionigi, è cosa più perfetta che vederlo per mezzo di affermazioni. «Perché se dico: Dio è bontà, essenza, vita, sembra che indichi ciò che Dio è, come se ciò che Egli è avesse alcunché in comune o avesse qualche somiglianza al creato, mentre è certo ch' Egli è incomprensibile e ignoto, impenetrabile e ineffabile, ed è separato da tutto quanto ha creato da una incommensurabile ed incomparabile diversità e singolarità».[3]

La «sapientia unitiva» è chiamata irragionevole, insensata e stolta.[4]

Era veramente vinta l'immaginazione? Nessun pensiero

può essere espresso senza immagine e senza metafora, e quando si parla dell'essenza inconoscibile delle cose, ogni parola è immagine. L'animo non si sente appagato quando della cosa più alta e più intimamente desiderata non può parlare che con negazioni, e ogni qualvolta il saggio ha finito con le sue definizioni, bisogna che torni a farsi avanti il poeta.

L'animo soavemente lirico di Suso trovava sempre la via del ritorno dalle vette nevose della contemplazione alle fiorite fantasie dell'antica mistica bernardina. In mezzo all'estasi della più alta contemplazione ecco riapparire il colore e la forma dell'allegoria. Suso vede l'eterna Sapienza, la sua fidanzata: «Essa si librava sopra di lui in un trono di nuvole: brillava come la stella mattutina e splendeva come il sole radioso; la sua corona era eternità, la sua veste era beatitudine, la sua parola dolcezza, il suo abbraccio soddisfazione di ogni desiderio; era lontana e vicina, in alto e in basso; era presente e pure nascosta; si lasciava avvicinare e pure nessuno la apprezzava».[1]

Vi erano anche altre strade che riportavano giù dalle solitarie altezze della mistica individuale priva di forme e d'immagini. Quelle altezze erano accessibili solo passando attraverso il godimento del mistero liturgico e sacramentale: solo quando era stato pienamente sperimentato il miracolo estetico-simbolico dei dommi e dei sacramenti, l'anima era in grado di scuotere da sé tutte le immagini e di salire fino alla contemplazione dell'Uno, spoglia di concetti. Ma lo spirito non poteva godere quella illuminazione ad ogni istante ed a volontà; essa si limitava a radi e brevi istanti di grazia; e quando l'anima ne ridiscendeva c'era sempre la Chiesa ad aspettarla col suo saggio e parsimonioso sistema di misteri. La Chiesa ha in ogni tempo condensato nella sua liturgia il contatto dello spirito col divino e lo ha intensificato in certi determinati istanti, dando forma e

colore al mistero. In tal modo è sempre sopravvissuta alla mistica sfrenata: ha fatto economia delle sue forze. Tollerava serenamente le più meravigliose fantasie della mistica estetica, ma temeva la vera, estrema mistica, che incendiava e consumava tutto ciò su cui era edificata la Chiesa stessa: il suo simbolismo pieno di armonia, i suoi dommi, i suoi sacramenti.

«La sapienza unitiva è irragionevole, insensata e stolta». Il sentiero del mistico conduce all'infinito e all'incoscienza. Mediante la negazione di ogni uguaglianza essenziale fra la Divinità e le cose separate e nominate, la mistica distrugge ogni vera trascendenza; il ritorno alla vita diviene impossibile. «Tutte le creature sono un mero nulla. Non dico che sono piccole: sono un mero nulla. Ciò che non ha essere, non è. Tutte le creature sono senz' essere, quando il loro essere si accosta alla presenza di Dio».[1]

La mistica intensiva significa il ritorno a una vita pre-intellettuale dell'anima. Tutto ciò che è cultura vi si perde, è vinto, diventa superfluo. Se tuttavia la mistica reca frutti abbondanti per la cultura, ciò è dovuto al fatto che essa deve salire attraverso stadi preparatori, rigettando soltanto a poco a poco tutte le forme della vita e della cultura. Essa reca i suoi frutti nei gradi iniziali, al di sotto d'un limite dove ancora fiorisce la perfezione morale, che vien richiesta come preparazione della contemplazione: la mitezza, la mansuetudine, la repressione dei desideri, la semplicità, la sobrietà, la laboriosità, la serietà e il fervore. Così accadde nell'India e così accade qui: il primo effetto della mistica è di natura morale e pratica. Prima di tutto è esercizio di carità operante. Tutti i grandi mistici hanno altamente apprezzato l'attività pratica: non è stato Maestro Eckhart stesso a porre Marta più in alto di Maria[2] e a dichiarare che si doveva rinunziare persino all'estasi di un S. Paolo, se si poteva offrire una minestra a un povero? Cominciando da lui e

seguitando con il suo discepolo Taulero, la linea della mistica si avvicina sempre più alla vita pratica: Ruysbroeck loda il lavoro tranquillo e modesto, e Dionigi il Certosino unisce in se stesso in maniera perfetta il senso pratico della vita religiosa di ogni giorno col più spinto misticismo individuale. Nei Paesi Bassi si inizia quel movimento che innalza a motivo centrale quel che è motivo collaterale di ogni mistica — moralismo, pietismo, carità e operosità: la mistica intensiva, praticata da pochi negli istanti di rapimento, si trasforma così nella mistica estensiva dei molti, esercitata quotidianamente; l'estasi solitaria e rara cede il posto al fervore durevole ed associato della «devotio moderna». Si arriva a una mistica prosaica, se è permessa la parola.

Nelle case dei Fratelli della vita comune e nei conventi della Congregazione di Windesheim l'umile lavoro quotidiano è circondato dallo splendore di un fervore religioso costantemente vivo. Il violento lirismo e lo slancio sfrenato verso l'alto sono stati abbandonati e con ciò è anche cessato il pericolo dell'eresia; i «fratelli» e le «sorelle» sono perfettamente ortodossi e conservatori. La loro era una mistica al minuto: non si riceveva che «una piccola scintilla» o «un filo», e nella ristretta ed umile cerchia si godeva l'estasi nel commercio spirituale coi familiari, nello scambio di lettere e nella contemplazione di se stessi. La vita sentimentale ed emotiva fu coltivata come una pianta di serra; dominava in quegli ambienti molto e meschino puritanesimo; ci si ammaestrava a soffocare il riso e i sani istinti; c'era molta ottusità pietistica.

Eppure da quell'ambiente è uscito il libro più bello e più confortante dell'epoca, la *Imitatio Christi.* Incontriamo qui un uomo che non era né un teologo né un umanista, né un filosofo né un poeta e in fondo nemmeno un mistico, e che scrisse il libro che doveva essere il conforto dei secoli.

Tommaso da Kempis, l'uomo tranquillo e raccolto in se stesso, pieno di tenerezza per il mistero della messa e con le idee più ristrette sul governo divino, ignorava il violento sdegno contro il clero o contro la vita mondana che animava i predicatori, ignorava gli sforzi molteplici di un Gerson, d'un Dionigi o d'un Cusano, ignorava la fantasia breugheliana di un Giovanni Brugman o il complicato simbolismo di un Alain de la Roche. Egli non cercava altro che la pace in tutte le cose, e la trovava «in angello cum libello». «O quam salubre, quam iucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo!».[1] E il suo libro della semplice sapienza di vita, scritto per il cuore rassegnato, divenne un libro per tutti i tempi. In esso tutta la mistica neoplatonica era di nuovo dimenticata; si faceva sentire solo la voce dell'amato maestro Bernardo di Chiaravalle. Non vi si trova sviluppo filosofico di idee; un piccolo numero di pensieri molto semplici in forma di sentenze è raggruppato intorno a un punto centrale; ogni pensiero è contenuto in una breve proposizione; non c'è subordinazione, e neppure quasi una coordinazione d'idee. Nulla del tremito lirico di Enrico Suso o del fermo splendore di Ruysbrocck. Col tintinnio di proposizioni parallele e di assonanze in sordina l'*Imitatio* apparirebbe più che mai della prosa, se precisamente quel ritmo monotono non la facesse somigliare al mare in una molle serata piovosa o al sospiro del vento autunnale. Vi è qualcosa di sorprendente nell'effetto che produce l'*Imitatio*: l'autore non ci afferra colla sua forza o col suo slancio come fa S. Agostino, né colla sua parola fiorita come fa S. Bernardo, né colla profondità o la ricchezza dei suoi pensieri; tutto è piano e sommesso, tutto scritto in tono minore: non c'è che pace, riposo, aspettativa rassegnata e consolazione. «Taedet me vitae temporalis» dice Thomas in un altro passo.[1] Eppure la parola di quest'uomo, che aveva rinunciato al mondo, sa dare forza

come nessun'altra.

Una sola cosa questo libro per gli stanchi di tutti i secoli ha in comune con le produzioni della mistica intensiva. Anche in esso l'immaginazione era superata fin dove era possibile, e la veste smagliante dei simboli era stata deposta. Perciò l'*Imitatio* non è legata ad una determinata epoca; non diversa in ciò dalle contemplazioni estatiche dell'Uno-Tutto, essa si sottrae ad ogni cultura. Non appartiene a nessun'epoca in particolare. Questo spiega le duemila edizioni dell'opera e spiega anche le incertezze sull'autore e sulla data di nascita, che oscilla fra tre secoli. Tommaso non ha detto invano: «Ama nesciri».

XVII

LE FORME DEL PENSIERO NELLA VITA PRATICA

Per comprendere lo spirito medioevale nella sua unità e nel suo insieme, bisogna studiare le forme fondamentali del suo pensiero non solo come appaiono nelle concezioni della fede e nelle speculazioni filosofiche, ma anche come si manifestano nella saggezza della vita quotidiana e nella pratica comune. Poiché sono sempre le medesime grandi correnti di pensiero quelle che dirigono le manifestazioni superiori e le inferiori. Mentre nel dominio della fede e della speculazione filosofica resta sempre dubbio fin dove le forme del pensiero siano il risultato e il riflesso di una lunga tradizione letteraria, che risale a fonti greche e giudaiche o addirittura egiziane e babilonesi, nella vita comune tali forme si rivelano in tutta la loro ingenua spontaneità, non gravate dal neoplatonismo e da tutte le altre correnti.

Nella sua vita di tutti i giorni l'uomo del Medioevo pensa nelle stesse forme che adopera per la sua teologia. Nell'uno e nell'altro caso il fondamento è quell'idealismo architettonico, che la Scolastica chiamava realismo: il bisogno di isolare ogni nozione e di darle una sua forma di entità per sé stante, di coordinarla con altre in sistemi gerarchici, costruendo con esse templi e cattedrali, come fa il bambino con i suoi dadi di legno.

Tutto ciò che acquista un posto fisso nella vita e che diventa forma di vita, è considerato come preordinato da Dio, i costumi e gli usi più comuni non meno che le cose più alte. Ciò si manifesta chiaramente, ad esempio, nella concezione delle regole dell'etichetta, quale risulta dalle descrizioni di corte di Olivier de la Marche e Aliénor de

Poitiers. La vecchia dama considera quelle regole come leggi sapienti, istituite anticamente nelle corti dei re con giudizioso discernimento e destinate ad essere osservate in tutti i tempi a venire. Ne parla come della saggezza dei secoli: «et alors j'ouy dire aux anciens qui sciavoient...». Aliénor lamenta la decadenza dei tempi: da una diecina d'anni alcune dame delle Fiandre mettono il letto della puerpera davanti al fuoco, «de quoy l'on s'est bien mocqué»; prima non si faceva mai così; dove si va a finire? «Mais un chacun fait à cette heure à sa guise: par quoy est à doubter, que tout ira mal».[1]

. La Marche pone a sé ed al lettore gravi domande sul significato razionale di tutte quelle solenni regole: perché il «fruitier» ha tra i suoi compiti anche «le mestier de la cire», cioè, l'illuminazione? La risposta è questa: perché la cera è succhiata dalle api dai fiori, i quali danno anche i frutti: «pourquoy on a ordonné très bien ceste chose».[2] La tendenza, così forte nel Medioevo, a creare un organo per ogni funzione, non è che una manifestazione della mentalità che attribuiva sostanzialità ad ogni qualità e la scorgeva come un'idea. Il re d'Inghilterra aveva tra la sua «magna sergenteria» un dignitario che doveva sostenere la testa del re, quando questi attraversava la Manica e soffriva il mal di mare; nel 1442 l'impiego era tenuto da un certo John Baker, e passò da lui in eredità alle sue due figlie.[3]

L'abitudine di dare un nome a tutte le cose, anche a quelle inanimate, va considerata sotto la stessa luce. È un tratto, per quanto. sbiadito, dell'antropomorfismo primitivo, l'uso vigente ancora nella vita militare odierna, che per qualche rispetto significa un ritorno a un tipo di vita primitivo, di dare un nome ai cannoni. Il tratto era assai più forte nel Medioevo: come le spade nel romanzo cavalleresco, così anche le bombarde, nelle guerre dei secoli XIV e XV, hanno i loro nomi: «Le Chièn d'Orléans, la Gringade, la Bourgeoise,

la Dulle Griete». Una sopravvivenza di siffatto uso è rappresentata dai nomi che portano oggi ancora alcuni diamanti celebri. Parecchi gioielli di Carlo il Temerario avevano un nome: «Le sancy, les trois frères, la hote, la balle de Flandres». Se ai nostri tempi le navi hanno ancora i loro nomi, mentre le case e le campane non lo hanno più o soltanto in singoli casi, ciò si deve in parte al fatto che la nave cambia di posto e ha bisogno, a ogni momento, di essere individuata, in parte però anche al fatto che alla nave è rimasto qualcosa di più personale che alla casa, come risulta anche dall'uso inglese del pronome femminile «she».[1] La tendenza a concepire le cose inanimate sotto forma personale, nel Medioevo era certo molto più forte che oggi: ogni cosa aveva il suo nome, tanto le celle delle carceri quante le case e le campane.

In ogni cosa si cercava la «moralità», come diceva l'uomo del Medioevo, cioè la dottrina implicita, il. significato morale, che era considerato la parte essenziale. Ogni avvenimento storico o letterario tendeva a cristallizzarsi in una parabola, in un esempio morale, in un argomento; ogni detto in una sentenza, in un testo, in una massima. Come si scorgevano sacri rapporti simbolici fra il Nuovo Testamento e l'Antico, così si istituivano dei rapporti, per cui ad ogni caso della vita si faceva immediatamente corrispondere un modello, un tipo tratto dalla S. Scrittura, dalla storia o dalla letteratura. Per ottenere il perdono di qualcuno, gli si enumerano i casi biblici di perdono. Per metterlo in guardia contro il matrimonio, si adducono tutti i matrimoni infelici dell'antichità. Giovanni senza Paura, allo scopo di giustificare il suo assassinio dell'Orléans, paragona sé a Gioab e la sua vittima ad Assalonne; si dichiara assai superiore a Gioab, perché il re non aveva proibito espressamente l'uccisione. «Ainssy avoit le bon duc Jehan attrait ce fait à moralité ».[1] Tutto ciò è, per così dire,

un'applicazione ingenua su larga scala del principio della «giurisprudenza», che. del resto nella vita giuridica dei nostri giorni comincia ad essere un residuo di forme di pensiero antiquate.

Ogni seria argomentazione vien volentieri fondata su un testo, come punto di partenza: le dodici proposizioni pro e contro il rifiuto di obbedienza al papa di Avignone, con le quali venne discussa la causa dello scisma al Concilio nazionale di Parigi nel 1406, partono tutte da un motto della Bibbia.[2] Anche l'oratore profano, non meno del predicatore, sceglie il suo passo biblico.[3]

Non c'è esempio più evidente, in cui siano riuniti tutti i tratti segnalati, della famosa perorazione con cui Maestro Jean Petit cercò di giustificare il duca di Borgogna per l'assassinio di Luigi d'Orléans.

Tre buoni mesi erano passati dalla sera in cui il fratello del re era caduto sotto i colpi dei sicari che Giovanni senza Paura aveva precedentemente alloggiati in una casa della Rue vieille du Temple. Il Borgognone aveva ostentato alle esequie un grande dolore, ma, quando vide che l'indagine stava per estendersi fino al suo palazzo d'Artois, dove teneva nascosti gli assassini, si consigliò in segreto con suo zio, il duca di Berry, e gli confessò d'esser stato lui, per istigazione del diavolo, a far perpetrare il delitto. Dopo di che era fuggito da Parigi nelle Fiandre. A Gand aveva fatto redigere una prima giustificazione del suo delitto; ora se ne tornò a Parigi, fidando nell'odio di cui l'Orléans era sempre stato circondato e nella propria popolarità presso i Parigini, che difatti anche questa volta lo ricevettero con gioia. Ad Amiens il duca si era consultato con due uomini che, all'assemblea ecclesiastica di Parigi nel 1406, si erano distinti come oratori: maestro Jean Petit e Pierre aux Boeufs. Essi furono incaricati di rielaborare la difesa composta da Simone de Saulx a Gand, per esporla poi a Parigi davanti ai principi

e ai signori e fare in tal modo impressione.

Con essa, dunque, maestro Giovanni Petit, teologo, predicatore e poeta, si presentò l'otto marzo 1408 all'Hôtel de Saint Pol a Parigi al cospetto di un illustre uditorio, nelle cui prime file sedevano il Delfino, il re di Napoli,[1] i duchi di Berry e di Bretagna. Cominciò il suo discorso con appropriata umiltà, dichiarando di non esser né teologo né giurista: «une très grande paour me fiert au cuer, voire si grande, que mon engin et ma mémoire s'en fuit, et ce peu de sens que je cuidoie avoir, m'a jà du tout lassé». Dopo di che, egli prese a svolgere il capolavoro di bassezza politica, che la sua mente aveva con stile perfetto composto sul testo: «Radix omnium malorum cupiditas». Il tutto è disposto, con grande arte, su una trama di distinzioni scolastiche e testi appropriati, e illustrato con esempi tratti dalla Scrittura e dalla storia; il discorso acquista una vivacità diabolica e un interesse romantico in grazia dei coloriti particolari con cui il difensore descrive l'infamia dell'ucciso. Egli comincia con l'enumerare i dodici obblighi che impegnavano il duca di Borgogna ad amare, ad onorare e a vendicare il re di Francia. Poi invoca l'aiuto di Dio, della Madonna e di S. Giovanni Evangelista, prima di iniziare l'argomentazione vera e propria, la quale è divisa in maggiore, minore e conclusione. Qui premette il suo testo: «Radix omnium malorum cupiditas». Da esso deduce due conseguenze: la cupidigia fa degli apostati, e fa dei traditori. I delitti dell'apostasia e del tradimento vengono divisi e suddivisi, poi dimostrati con tre esempi. Lucifero, Assalonne e Atalia sorgono davanti all'immaginazione dell'uditorio come gli archetipi del traditore. Segue l'enumerazione di otto verità giustificatrici dell'uccisione di un tiranno: chi cospira contro il re, merita morte e dannazione; tanto più quanto più è altolocato; ognuno ha il diritto di ucciderlo. «Je prouve ceste vérité par douze raisons en l'honneur des douze apostres»; e cita tre

sentenze di dottori, tre di filosofi, tre di giuristi e tre della Scrittura. E così seguita, finché le otto verità sono al completo: una citazione dal *De casibus virorum illustrium* del «philosophe moral Boccace» deve servire a provare che è lecito assalire il tiranno in una imboscata. Dalle otto verità derivano otto «corollaria», col supplemento di un nono, che contengono delle allusioni a tutti gli avvenimenti misteriosi in cui l'Orléans sarebbe stato implicato secondo i sospetti e le calunnie dei malevoli. Tutte le vecchie insinuazioni all'indirizzo del principe ambizioso e sfrenato, dalla sua gioventù in poi, vengono rattizzate: come egli, ad esempio, nel 1392 avrebbe organizzato a bella posta quel fatale «bal des ardents», in cui suo fratello, il giovane re, era sfuggito a mala pena alla miseranda morte dei suoi compagni, come lui mascherati da selvaggi e arsi vivi pel fuoco appiccato da una fiaccola imprudentemente avvicinata. Le conversazioni dell'Orléans nel convento dei Celestini col «mago» Filippo di Mézières forniscono materia ad ogni sorta di allusioni a progetti di assassinio e avvelenamento. La ben nota predilezione dell'Orléans per le arti magiche dà all'oratore occasione di narrare le storie più raccapriccianti: una domenica mattina, ad esempio, l'Orleans si sarebbe recato a la Tour Montjay sulla Marna, accompagnato da un frate sfratato, da un cavaliere, da uno scudiere e da un domestico; ivi il frate avrebbe fatto apparire due diavoli vestiti di verde scuro, chiamati Heremas e Estramain, i quali avrebbero consacrato alla maniera dell'inferno una spada, un pugnale e un anello, dopodiché la comitiva se ne sarebbe andata a staccare un impiccato dalla forca di Montfaucon, ac. Persino nelle parole iconnesse del re mentecatto maestro Giovanni seppe scovare un senso sinistro.

Dopo che con siffatti mezzi il discorso è stato portato al livello dei principi universali della moralità, e sulla questione è stata proiettata la luce degli esempi biblici e

delle sentenze morali, e dopo che si è creato negli animi il senso dell'orrore e del raccapriccio, si scatena nella «minore», che segue passo passo tutte le articolazioni della «maggiore», la fiumana delle accuse dirette. L'odio di partito assale la memoria dell'ucciso con tutta la veemenza di cui era capace quello spirito sfrenato.

Giovanni Petit parlò per quattro ore, e quando ebbe terminato, il suo mandante, il duca di Borgogna, dichiarò: «Je vous avoue». La giustificazione fu trascritta in quattro preziosi libretti, rilegati in cuoio pressato, con miniature e dorature, per il duca e per i parenti prossimi. Uno di essi è conservato a Vienna. Lo scritto fu anche messo in vendita.[1]

Il bisogno di ridurre ogni caso particolare ad un esempio morale e di presentare ogni giudizio in forma di sentenza, per farne qualcosa di sostanziale e di intangibile, il processo, insomma, di cristallizzazione del pensiero, si riflette, nella sua forma più generale e naturale, nel proverbio. Il proverbio aveva una funzione tutta speciale nel pensiero medioevale. Ve ne erano a centinaia, adoprati correntemente, quasi tutti acconci e calzanti. La saggezza, in essi contenuta, è ora spicciola, ora profonda e benefica; l'intonazione è spesso ironica, l'accento generalmente bonario e sempre rassegnato. Il proverbio non predica mai la resistenza. Con un sorriso o con un sospiro esso assiste al trionfo degli egoisti e all'impunità degli ipocriti. «Les grans poissons mangent les plus petis»; «Le mal vestus assiet on dos au vent»; «Nul n'est chaste si ne besongne». Talvolta c'è è una nota di cinismo: «L'homme est bon tant qu' il craint sa peau»; «Au besoing on s'aide du diable». Ma in fondo c'è un'indulgenza che non vuol condannare nessuno: «Il n'est si ferré qui ne glice». Ai lamenti dei moralisti sulla depravazione umana, la saggezza popolare oppone il suo sorriso pieno di comprensione. Il proverbio condensa in un'unica immagine la saggezza e la morale di tutti i tempi e

di tutte le cerchie. Talvolta la sua tendenza è quasi evangelica, talvolta ingenuamente pagana. Un popolo, che fa grande uso di proverbi, lascia i ragionamenti, le dimostrazioni, gli argomentari ai teologi e ai filosofi e risolve ogni problema con un giudizio chiaro e netto. n proverbio risolve continuamente nodi gordiani con un bel taglio: applicate il proverbio adatto e la difficoltà è superata. Questa tendenza a concretare il pensiero, non è priva di utilità per la vita sociale.

È stupefacente la quantità di proverbi che erano in uso alla fine del Medioevo.[1] Nella loro mediocre bonomia, essi si accostano talmente alla mentalità della letteratura dell'epoca, che i poeti se ne servono abbondantemente. È in grande voga, ad esempio, il tipo di poemetto, ogni strofa del quale finisce con un proverbio. Un anonimo adopera quella forma per dedicare un libello all'odiato prevosto di Parigi, Ugo Aubriot, in occasione della sua ignominiosa caduta.[2] Segue Alain Chartier colla sua *Ballade de Fougères*[3] e Giovanni Régnier colle lamentazioni scritte in prigione,[4] Molinet con parecchie parti dei suoi *Faictz et Dictz,* Coquillart con la sua *Complaincte de Eco,* Villon con la ballata fatta interamente di proverbi. Anche *Le passe temps d'oysiveté* di Roberto Gaguin[5] appartiene al genere; le 171 strofe terminano, salvo qualche eccezione, con proverbi adatti. Si dovrà credere che queste sentenze morali in forma di proverbi (di cui poche soltanto si ritrovano nelle raccolte di proverbi che ho potuto vedere) siano inventate dal poeta? In tal caso si avrebbe una prova di più dell'importanza del proverbio, cioè del giudizio bell'e fatto, stereotipato, a tutti accessibile, nel tardo Medioevo, se lo vediamo nascere spontaneamente dallo spirito d'un poeta.

Persino la predica non sdegna di citare, accanto ai sacri testi, i proverbi, e di essi è fatto largo uso nelle gravi discussioni delle assemblee politiche ed ecclesiastiche. Il

Gerson, Giovanni di Varennes, Giovanni Petit, Guglielmo Fillastre, Oliviero Maillard adoprano nelle loro prediche ed orazioni i proverbi più comuni per dar forza alle loro argomentazioni. «Qui de tout se tait, de tout a paix; Chef bien peigné porte mal bacinet; D'aultrui cuir large courroye; Selon seigneur mesnie duite; De tel juge tel jugement; Qui commun sert, nul ne l'en paye; Qui est tigneux, il ne doit pas oster son chaperon».[1]

C'è persino un legame fra il proverbio e la *Imitatio,* poiché questa, in quanto alla forma, deriva dalle collezioni di sentenze chiamate *rapiaria,* in cui si soleva raccogliere la sapienza di ogni genere e di ogni provenienza.

Nel tardo Medioevo ci sono alcuni scrittori la cui facoltà di giudizio non si eleva al di sopra del proverbio, che infatti impiegano continuamente. Un cronista del principio del secolo XIV, Goffredo di Parigi, infarcisce la sua cronaca rimata di proverbi in cui è compendiata la morale degli avvenimenti [2]; e in ciò è più abile di Froissart e del *Jouvencel,* le sentenze dei quali, di loro fattura, somigliano spesso a proverbi mal riusciti: «Enssi aviennent li fait d'armes; on piert (perde) une fois et l'autre fois gaagn'on». «Or n'est-il riens dont on ne se tanne». «On dit, et vray est, que il n'est chose plus certaine que la mort».[3]

Affine al proverbio, come forma cristallizzata del pensiero, è la «divisa», che il tardo Medioevo ha coltivato con particolare cura. Non si tratta qui, come nel proverbio, d'una saggezza di portata generale, ma d'una massima o esortazione personale, innalzata al rango di simbolo. Stilizzata e riprodotta su ogni pezzo del vestiario o del corredo, esercita un potere di ausilio e suggestione. Nelle divise parla generalmente un senso di rassegnazione, come nel proverbio, o talvolta quello di un'aspettativa misteriosa: «Quand sera ce?; Tost ou tard vienne; Va oultre; Autre fois mieulx; Plus dueil que joye». La maggior parte si riferisce

all’amore: «Aultre naray; Vostre plaisir; Souvienne vous; Plus que toutes». Tutte queste sono divise cavalleresche, applicate sulle gualdrappe e le armature. Gli anelli ne portavano di più intime: «Mon cuer avez; Je le desire; Pour tousjours; Tout pour vous».

Collegati colle divise sono gli emblemi, che ne danno un’illustrazione visibile o ne riflettono il senso, come per esempio il bastone nodoso con «Je l’envie», e il porcospino con «Cominus et eminus» di Luigi d’Orléans, la pialla con «Ic houd» (io mantengo) del suo nemico Giovanni senza Paura, la pietra focaia di Filippo il Buono.[1] La divisa e l’emblema appartengono alla sfera delle idee araldiche. Per l’uomo medioevale il blasone è qualcosa di più che un passatempo genealogico. La figura araldica assume ai suoi occhi un valore quasi uguale a quello di un totem.[2] I leoni, i gigli, le croci diventano simboli, nei quali si esprime tutto un complesso di sentimenti di orgoglio e di ambizione, di attaccamento e di solidarietà, sentito ed espresso come una sola cosa indipendente e indivisibile.

Il bisogno di isolare ogni caso come una cosa per sé stante, di vederlo come un’idea, ha sviluppato nel Medioevo una forte tendenza alla casistica. E anche questa deriva dall’idealismo. Ogni questione che capita dev’avere la sua soluzione ideale, e questa si ottiene scoprendo il giusto rapporto tra il caso in questione e le verità eterne, e questo rapporto vien trovato mercé l’applicazione di regole formali ai fatti. Non solo questioni morali e giuridiche sono risolte in questa maniera; la casistica domina, inoltre, in innumerevoli altri campi. Ovunque stile e forme siano cose essenziali, la casistica celebra i suoi trionfi: soprattutto, nelle questioni di cerimoniale e di etichetta. Qui, il modo di concepire casistico è perfettamente al suo posto; qui, esso è adeguato, come forma del pensiero, alle questioni proposte, poiché non si tratta che di una serie di casi, che sono determinati da

precedenti venerandi e da regole formali. Lo stesso si può dire del torneo e della caccia. Come fu già accennato, anche la concezione dell'amore come di un bel giuoco di società con forme e regole stilizzate, creava il bisogno di una casistica dettagliata.

Finalmente anche gli usi di guerra danno luogo a una casistica. L'influenza dell'idea cavalleresca sull'intera concezione della guerra dava anche a questa l'aspetto di giuoco. Il diritto di preda, il diritto di attacco, la fede alla parola data, sottostavano a regole simili a quelle che valevano per i tornei e per la caccia. Il desiderio di piegare la violenza col diritto e colle regole non proveniva tanto da un istintivo senso del diritto internazionale, quanto da una concezione cavalleresca dell'onore e dello stile di vita. Soltanto una casistica scrupolosamente osservata e severe regole formali potevano in certo qual modo accordare gli usi di guerra con l'onore del cavaliere.

Così troviamo mescolati i primordi del diritto internazionale con le regole delle partite d'armi. Goffredo di Charny propone nel 1352 una serie di questioni casistiche al re Giovanni II di Francia, nella sua qualità di gran maestro dell'Ordine della Stella, allora da lui fondato: venti domande concernono la «jouste» (giostra), ventuna il torneo e novantatre la guerra.[1] Un quarto di secolo più tardi Onorato Bonet, priore di Selonnet in Provenza e dottore in diritto canonico, dedica al giovane Carlo VI il suo *Arbre des batailles,* un trattato sul diritto di guerra, a cui ancora nel secolo XVI era attribuito valore pratico, come risulta dalle edizioni che ha avute.[2] In questo libro si trovano frammischiate questioni della massima importanza per il diritto internazionale e inezie che trattano di regole del giuoco. È lecito far la guerra, senza necessità, agli infedeli? Bonet risponde esplicitamente: no, nemmeno per convertirli. È ammissibile che un principe rifiuti a un altro il passaggio

sulle sue terre? Si deve estendere il privilegio (tante volte trascurato) che mette il lavoratore e il suo bove al riparo dalle violenze della guerra, anche al suo asino e al suo garzone? [1] Un ecclesiastico deve aiutare suo padre o il suo vescovo? Quando si perde nella mischia una corazza avuta in prestito, si è obbligati a renderla? Si può dar battaglia nei giorni di festa? È meglio dar battaglia a digiuno o dopo il pranzo?[2] Per tutte queste questioni il priore si rivolge per consiglio alla Bibbia, al diritto canonico e ai glossatori.

Uno dei punti più importanti negli usi di guerra di quei tempi era quanto si riferiva alla cattura di prigionieri. Il prezzo del riscatto per un prigioniero illustre era una delle promesse più allettanti del combattimento, sia per il cavaliere che per il mercenario. Qui si apriva un campo illimitato alle regole casistiche. E anche qui si frammischiano diritto internazionale e «point d'honneur» cavalleresco. È lecito ai Francesi di far prigionieri i poveri mercanti, contadini e pastori sul territorio inglese e toglier loro i beni, perché la Francia è in guerra con l'Inghilterra? Quali sono i casi in cui è lecito evadere dalla prigionia? Quale è il valore di un salvacondotto?[3] Nel romanzo biografico *Le Jouvencel* si trattano casi pratici di questo genere. Due capitani che leticano intorno ad un prigioniero, portano la questione davanti al comandante. Uno di loro dice: «Sono stato io il primo ad afferrargli il braccio e la mano destra e a strappargli il guanto». «Ma a me» dice l'altro «egli ha dato prima la mano destra e la sua parola». Tanto l'uno quanto l'altro fatto dava diritto alla preziosa cattura, ma il secondo è riconosciuto come più valido. A chi appartiene un prigioniero che è fuggito e poi ripreso? Soluzione: se il fatto avviene sul teatro della guerra, egli appartiene al secondo vincitore, se fuori, rimane in possesso del primo. È lecito di fuggire a un prigioniero, che ha dato la sua parola, se colui che lo ha preso gli mette una catena? O

se si ha omesso di chiedergli la parola? [1]

La tendenza del Medioevo a sopravvalutare l'autonomia di una cosa o di un avvenimento, porta con sé un'altra conseguenza ancora. Tutti conoscono *Le Testament* di François Villon, il grande poema satirico, nel quale egli lega tutto quel che possiede ai suoi amici e ai suoi nemici. Di siffatti testamenti poetici ve ne sono anche altri, come ad esempio quello del mulo di Barbeau scritto da Enrico Baude.[2] Era una forma letteraria fissa. La si comprende, se non si dimentica che nel Medioevo la gente aveva effettivamente l'abitudine di disporre separatamente e dettagliatamente per testamento anche dei minimi averi. Una povera donna lega alla sua parrocchia l'abito festivo e il cappuccio, il suo letto alla figlioccia, una pelliccia all'infermiera, l'abito di tutti giorni a una povera e quattro lire tornesi, che rappresentavano tutto il suo patrimonio, assieme ad un altro abito . un cappuccio, ai Frati minori.[3] Non è anche questa una manifestazione, certo grossolana, di quella mentalità che faceva di ogni caso di virtù un esempio eterno e di ogni consuetudine un'istituzione divina? È lo stesso attaccamento al valore particolare delle singole cose che, in forma morbosa, domina il collezionista e l'avaro.

Tutti i tratti qui annoverati si possono raccogliere sotto il concetto di «formalismo». La credenza innata nella sostanzialità trascendentale delle cose implica che ogni rappresentazione sia conchiusa entro limiti fissi, sia isolata in una forma plastica, *e che questa forma domini incontrastata.* I peccati mortali vanno distinti da quelli veniali secondo regole assolute. Il senso giuridico è inconcusso, non oscilla mai: il fatto, come diceva la vecchia sentenza, giudica l'uomo. Nel giudizio su di un'azione predomina sempre il contenuto formale. Nel diritto primitivo dell'antico germanesimo quel formalismo era stato così forte da fare trascurare affatto la premeditazione:

l'azione era l'azione e, come tale, portava con sé la punizione; l'azione non compiuta, il delitto rimasto allo stato di tentativo era esente da pena.[1] In tempi molto più recenti vigeva la regola che uno sbaglio involontario nel pronunziare la formula del giuramento facesse perdere ogni diritto; il giuramento era il giuramento ed era sacro. L'interesse economico ha posto fine a questo formalismo: non si potevano sottomettere a tale regola i mercanti stranieri che sapevano imperfettamente la lingua del paese, senza intralciare il commercio, e così nei diritti municipali il *Vare,* cioè il pericolo di perdere il proprio diritto in quel modo, fu reso inefficace dapprima in via di privilegio particolare. Le tracce di un rigido formalismo in questioni giuridiche sono ancora numerose nel tardo Medioevo.

La particolare sensibilità per tutto ciò che concerne l'onore esteriore dipende dal modo formalistico di pensare. A Middelburg, nel 1445, un certo Giovanni di Domburg, avendo commesso un assassinio, si era rifugiato in una chiesa per fruire del diritto d'asilo. Fu bloccato nel suo rifugio, secondo l'uso. E si vide allora come a più riprese sua sorella, una monaca, venisse a sollecitarlo di farsi uccidere combattendo piuttosto che disonorare la famiglia cadendo fra le mani del carnefice. Quando finalmente quest'ultimo caso si verificò, la monaca acquistò almeno il corpo per seppellirlo degnamente.[2] In un torneo la gualdrappa del cavallo di un gentiluomo è ornata delle sue armi. Oliviero de la Marche trova il fatto molto sconveniente, perché, dice, se il cavallo, che è «una beste irraisonnable», inciampa, le armi possono essere trascinate per terra, e questo comprometterebbe l'onore di tutta la famiglia.[3] Poco tempo dopo una visita del duca di Borgogna a Chastel en Porcien un gentiluomo impazzisce e tenta di uccidersi. Tutti ne sono atterriti in maniera indescrivibile, «et n'en savoit-on comment porter la honte après si grant joye demenée».

Sebbene si sapesse che si trattava di pazzia, l'infelice, quando guarì, fu escluso dal castello, «et ahonty à tousjours».[1]

Un esempio caratteristico del modo con cui si provvedeva a riparare un oltraggio recato all'onore, è offerto dal caso seguente. Un certo Lorenzo Guernier fu impiccato per errore a Parigi nel 1478: la pena gli era infatti stata condonata, ma la notificazione era giunta troppo tardi. Dopo un anno, questo fatto fu conosciuto e allora, su richiesta del fratello, il cadavere fu sepolto con tutti gli onori. Davanti alla bara andavano quattro banditori comunali con le loro raganelle e con le armi del morto sul petto; intorno alla bara c'erano quattro ceri e otto torcieri in lutto e con le medesime armi. Così si attraversò Parigi dalla porta Saint Denis fino alla porta Saint Antoine, donde cominciò il trasporto a Provins, luogo di nascita del disgraziato. Uno dei banditori gridava continuamente: «Bonnes gens, dictes voz patenostres pour l'âme de feu Laurent Guernier, en son vivant demourant à Provins, *qu' on a nouvellemenı trouvé mort soubz ung chesne*».[2]

Il principio della vendetta del sangue, così forte per l'appunto in contrade prospere e civili, quali il nord della Francia e i Paesi Bassi meridionali,[3] era parimenti connesso con tale spirito formalistico. Anche la sete di vendetta ha qualcosa di formale. In molti casi non è una collera cieca o un odio implacabile che conduce all'atto di vendetta; è l'onore della famiglia che si deve riparare con lo spargimento di sangue: talvolta si procede con ogni riguardo, non volendo uccidere, ma soltanto ferire nelle coscie o nelle braccia o nel viso; si prendono le misure per non incorrere nella responsabilità di uccidere la vittima in istato di peccato: du Clercq racconta il caso di alcuni individui che, andando ad assassinare la loro cognata, condussero appositamente con sé un prete.[4]

Il carattere formale inerente all'espiazione e alla vendetta faceva sì che il torto commesso si potesse riparare con punizioni simboliche. In tutte le grandi riconciliazioni politiche del secolo XV si dà gran peso a questo elemento simbolico: demolizioni delle case che ricordavano il misfatto, erezioni di croci commemorative, il murare le porte, oltre, naturalmente, le pubbliche cerimonie espiatorie e la fondazione di messe per i defunti e di cappelle. Così si fece, quando gli Orléans chiesero riparazione a Giovanni senza Paura, così alla pace di Arras nel 1435, così all'espiazione della città ribelle di Bruges nel 1437 e all'espiazione ben più grave imposta ai cittadini di Gand nel 1453: allora il lungo corteo dei borghesi, vestiti tutti di nero, senza cintura, a capo scoperto e a piedi nudi, con alla testa i principali colpevoli in camicia, dovette uscire sotto la pioggia dirotta per andare ad invocare il perdono del duca.[1] Quando, nel 1469. Luigi XI si riconciliò col fratello, richiese prima di tutto l'anello che il vescovo di Lisieux aveva dato al principe, come duca di Normandia, e lo fece rompere a Rouen su un'incudine, alla presenza dei notabili.[2]

Il formalismo sta, inoltre, alla base della credenza nell'efficacia della parola pronunziata, credenza predominante tra i popoli primitivi, ma che si manteneva ancora nel basso medioevo nelle benedizioni, nelle formule magiche e nelle formule giudiziarie. Una richiesta fatta con solennità ha ancora qualcosa del potere di certi desideri che, nelle fiabe, sono soddisfatti immediatamente. Quando tutte le suppliche fatte 'per ottenere la grazia di un condannato non riescono a smuovere Filippo il Buono, si prega Isabella di Borbone, la sua nuora adorata, di incaricarsi della richiesta, nella speranza che a lei non potrà dare un rifiuto. «Non Vi ho ancor mai domandato — essa gli dice — nulla di importante».[3] E si raggiunge lo scopo. La medesima mentalità traluce dalla sorpresa del Gerson, che constata

come, nonostante tutte le prediche, i costumi non siano ancora migliorati: «non so che cosa dire; non si fa che predicare e tutto è invano».[1]

Dal formalismo derivano direttamente quelle caratteristiche che fanno così spesso apparire vuoto e superficiale lo spirito del tardo Medioevo. Anzitutto la semplicità straordinaria delle sue spiegazioni. Dato l'ordine gerarchico del sistema di concetti, data la plastica autonomia di ogni idea, dato il bisogno di spiegare tutti i rapporti con verità di valore generale, la mente funziona, dal punto di vista della connessione causalistica, come una centrale telefonica: si possono fare collegamenti di ogni genere, ma sempre soltanto di due numeri per volta. Ogni situazione, ogni rapporto non mostra che alcuni dei suoi tratti, e questi molto esagerati e coloriti; il ricordo lasciato da un avvenimento conserva sempre le poche forti e grevi linee di una primitiva incisione in legno. Un solo motivo basta per spiegare tutto e di preferenza è il motivo più generale, più immediato o più grossolano. I Borgognoni, per esempio, non possono ammettere che un solo motivo dell'assassinio del duca d'Orléans: il re avrebbe pregato il duca di Borgogna di vendicare l'adulterio della regina con l'Orléans.[2] Una semplice questione di forma, relativa ad un formulario epistolare, è, per il giudizio dei contemporanei, motivo sufficiente per la grande rivolta di Gand.[3]

Lo spirito medioevale è incline a generalizzare i casi particolari. Oliviero de la Marche, da un solo caso di imparzialità da parte inglese, trae la conclusione che gl'Inglesi di quei giorni erano virtuosi e che per tal ragione avevano potuto impadronirsi della Francia.[4] Quando i fatti sono considerati così isolatamente, si ha sempre un'esagerazione, che era allora accresciuta dal fatto che accanto ad ogni caso era pronto un caso parallelo tratto dalla Storia Sacra, atto a sollevarlo in una sfera superiore. Nel

1404 una processione degli studenti parigini fu disturbata, due degli studenti furono feriti ed uno ebbe la veste strappata; bastò all'indignato cancelliere dell'università di udire queste parole: «les enfants, les jolis escoliers comme agneaux innocens», per paragonare l'incidente alla strage di Betlemme. [1]

Quando ogni caso particolare trova con tanta facilità la sua spiegazione, e questa trova una così sicura accoglienza, domina allora una straordinaria leggerezza nel formulare giudizi sbagliati. Se ammettiamo, con Nietzsèhe, che «il rinunziare a giudizi falsi renderebbe la vita impossibile», allora possiamo anche attribuire proprio ad essi, almeno in parte, il rigore di vita che ci sorprende nelle epoche passate. In ogni epoca che richieda una tensione straordinaria di tutte le energie, occorre chiamare maggiormente in aiuto del sistema nervoso il falso giudizio. Gli uomini del Medioevo vivevano in fondo continuamente in una siffatta crisi spirituale; essi non potevano fare a meno dei giudizi falsi più grossolani, che, sotto l'influenza dello spirito di parte, raggiungevano spesso un grado inaudito di cattiveria. Ne fa testimonianza tutto l'atteggiamento dei Borgognoni nella loro grande faida con gli Orléans. Il vincitore ha l'abitudine di aumentare sino al ridicolo il divario fra le cifre dei caduti delle due parti: il Chastellain fa cadere nella battaglia di Gavre cinque cavalieri del principe contro venti o trentamila ribelli di Gand.[2] È uno dei tratti moderni del Commines, ch'egli non si renda colpevole di tali esagerazioni.[3]

Come va, infine, considerata la singolare leggerezza, che si manifesta continuamente nella superficialità, inesattezza e credulità degli uomini del basso Medioevo? Si ha spesso l'impressione che non avessero il minimo bisogno di veri pensieri e che una fantasmagoria di fuggevoli sogni fosse alimento sufficiente per il loro spirito: fatti esteriori descritti in modo superficiale, ecco il carattere essenziale delle opere

di Froissart e di Monstrelet. Come era possibile che gli infiniti combattimenti indecisi e gli assedi, nella descrizione dei quali Froissart sprecò il suo ingegno, destassero il loro interesse? Accanto a fieri uomini di parte ci sono, tra i cronisti, uomini, come Froissart e Pietro di Fenin, dei quali non si possono neppure stabilire le simpatie politiche, tanto il loro spirito si esaurisce nel racconto degli avvenimenti esterni. Non sanno distinguere fra l'importante e l'insignificante. Monstrelet, che aveva assistito alla conversazione del duca di Borgogna con Giovanna d'Arco prigioniera, non ricorda ciò che era stato detto.[1] La loro inesattezza persino riguardo a fatti importanti, in cui essi medesimi erano implicati, non ha limiti. Tommaso Basin, che diresse il processo di riabilitazione di Giovanna d'Arco, la fa nascere, nella sua cronaca, a Vaucouleurs, la fa trasportare a Tours da Baudricourt, ch'egli chiama signore della città invece di capitano, e si sbaglia di tre mesi nel dare la data del primo incontro col Delfino.[2] Oliviero de la Marche, fiore di cortigiano, si sbaglia continuamente sulle genealogie e sulle parentele della famiglia ducale, fino al punto da porre il matrimonio di Carlo il Temerario con Margherita di York nel 1475, dopo l'assedio di Neuss, sebbene avesse assistito alle feste nuziali nel 1468 e le avesse descritte.[3], [4] Lo stesso Commines non è completamente immune da tali confusioni: più volte egli sbaglia le date di due anni, e racconta per tre volte la morte di Adolfo di Gheldria.

La mancanza di senso critico e la credulità sono così evidenti in ogni pagina della letteratura medioevale, che possiamo fare a meno di citare degli esempi. Naturalmente ci sono grandi differenze a seconda del grado di cultura delle persone. Presso le popolazioni del ducato di Borgogna era ancora diffusa quella singolare forma di credulità barbarica, che consiste nel non volere credere alla morte di una grande

figura di sovrano. Tale era stato, per esse, Carlo il Temerario. Dieci anni dopo la battaglia di Nancy si contraevano prestiti ancora con la condizione che il rimborso sarebbe avvenuto al ritorno del duca. Basin scorge in questo soltanto della stupidità e Molinet fa altrettanto. Egli ne parla nel suo *Merveilles du monde*:

> J'ay veu chose incongneue:
> Ung mort ressusciter,
> Et sur sa revenue
> Par milliers achapter.
> L'ung dit: il est en vie,
> L'autre: ce n'est que vent.
> Tous bons cueurs sans envie
> Le regrettent souvent.[1]

Tutti però tendono, sotto il dominio della forte passionalità e dell'immaginazione troppo pronta, a credere facilmente nella realtà delle cose immaginate. Quando si è soliti pensare per immagini concrete e isolate, basta che un'immagine si presenti allo spirito perché si ammetta la sua credibilità. Ed appena un'idea prende ad aggirarsi nel cervello con un suo nome ed una sua forma, entra nel sistema delle figure morali e religiose e partecipa spontaneamente della loro alta autorità.

Ora, mentre da un lato i concetti sono straordinariamente fissi e immobili a cagione della loro netta determinazione, del loro ordinamento gerarchico e del loro carattere spesso antropomorfico, dall'altro sono esposti al pericolo di perdere il loro contenuto. Eustachio Deschamps dedica un lungo poema didattico, allegorico e satirico, *Le Miroir de Mariage*,[2] agli inconvenienti del matrimonio; personaggio principale ne è «Franc Vouloir», il quale, incoraggiato a sposarsi da «Folie» o «Désir», ne è dissuaso da «Répertoire de science».

Che cosa significa, nel pensiero del poeta, l'astrazione «Franc Vouloir?» In prima istanza la gaia libertà dello

scapolo, ma in altri passi il libero arbitrio in senso filosofico. L'idea del poeta è talmente assorbita dalla personificazione del suo protagonista «Franc Vouloir», ch'egli non sente il bisogno di definire esattamente il suo concetto, bensì lo lascia oscillare fra gli estremi.

Lo stesso poema serve a chiarire anche sotto un altro aspetto il fenomeno, per cui il pensiero rimaneva leggero e indeterminato o addirittura si volatilizzava. Il tono del poema riecheggia la nota diffamazione volgare ed in fondo sensuale della donna: lo scherno per la sua debolezza, la diffidenza circa la sua onestà secondo lo schema caro a tutto il Medioevo. Per la nostra sensibilità c'è un contrasto stridente fra questo tono ed il pio elogio del matrimonio spirituale e della vita contemplativa, che «Répertoire de science» sciorina al suo amico «Franc Vouloir» nell'ultima parte del poema.[1] E un'altra stranezza è che il poeta mette talvolta in bocca a «Folie» e «Désir» alte verità che si attenderebbero dalla parte contraria.[2]

Qui, come tanto spesso davanti alle manifestazioni del Medioevo, vien fatto di domandarsi: il poeta prendeva sul serio questi suoi elogi? Come ci si potrebbe domandare: Giovanni Petit e i suoi protettori borgognoni han prestato fede a tutte le nefandezze, con cui hanno macchiato la memoria dell'Orléans? Oppure: i principi e i nobili prendevano sul serio le bizzarrie o fantasticherie con cui adornavano i loro piani militari e i loro voti cavallereschi? È straordinariamente difficile distinguere nettamente, nel pensiero medioevale, tra quello che è serio e quello che non è che giuoco, tra la convinzione sincera e l'atteggiamento proprio del bambino che giuoca, atteggiamento molto diffuso anche tra i popoli primitivi,[3] e che non è identico alla simulazione né all'affettazione.

La mescolanza di serietà e di giuoco è caratteristica dei costumi medievali in tutti i campi. Soprattutto nella guerra

si ama recare un elemento di comicità: gli assediati, per esempio, che fanno una beffa al nemico e spesso devono pagarne il fio col loro sangue. Gli abitanti di Meaux mettono sul muro un ciuco per schernire Enrico V d'Inghilterra; i borghesi di Condé dichiarano di non potersi arrendere, essendo occupati a fare le frittelle di Pasqua; a Montereau i borghesi, in piedi sulle mura, spolverano i cappucci allorché spara il cannone degli assedianti.[4] Analogamente il campo di Carlo il Temerario davanti a Neuss è disposto come una fiera: i nobili costruiscono le loro tende «par plaisance» in forma di castelli con gallerie e giardini; ci si diverte un mondo.[1]

C'è poi un campo dove quell'intromissione della beffa nelle cose serie produce un effetto particolarmente sinistro: la tetra sfera della credenza nei diavoli e nelle streghe. Anche se la credenza nel diavolo aveva le sue radici direttamente in una grande e profonda angoscia, tuttavia l'immaginazione ingenua rivestiva le figure diaboliche di così vivaci colori e le rendeva così familiari a tutti, che finivano col perdere il loro aspetto pauroso. Non è soltanto nella letteratura che il diavolo si presenta come un personaggio comico; anche in mezzo alla terribile serietà dei processi di magia la banda di Satana si presenta nello stile dei quadri di Hieronymus Bosch, e l'infernale odor di zolfo si confonde con le coregge della farsa. I diavoli che, guidati dai loro capitani Tahu e Gorgias, mettono in iscompiglio un convento di monache, portano dei nomi «assez consonnans aux noms des mondains habits, instruments et jeux du temps présent, comme Pantoufle, Courtaulx et Mornifle».[2]

Il secolo XV è stato più d'ogni altro il secolo della persecuzione delle streghe. Nell'epoca in cui sogliamo far terminare il Medioevo e che ci rallegra con la fioritura dell'Umanesimo, l'elaborazione sistematica della superstizione delle streghe, terribile aberrazione del pensiero

medievale, è sanzionata dal *Malleus maleficarum* e dalla bolla papale *Summis desideranies* (1487 e 1484). Né l'Umanesimo né la Riforma possono metter fine a quella follia: ancora nella seconda metà del secolo XVI l'umanista Giovanni Bodin, nella sua *Démonomanie,* alimenta con molti e dotti argomenti la mania della persecuzione. I nuovi tempi e la nuova scienza non hanno saputo respinger subito da sé gli orrori della persecuzione delle streghe. Viceversa idee più moderate sulla stregoneria, come quelle proclamate nello scorcio del secolo XVI dal medico Giovanni Wier, erano già largamente diffuse nel secolo XV.

L'atteggiamento degli spiriti del tardo Medioevo di fronte alla superstizione e più precisamente verso le streghe e la magia, è assai vario ed oscillante. Tuttavia quell'epoca non si abbandona così ciecamente alla folle credenza, come ci si potrebbe aspettare data la sua credulità e la mancanza di senso critico. S'incontrano numerose manifestazioni di dubbio e di ragionevolezza. Senonché si formano poi sempre nuovi focolai di demonomania, dai quali il contagio si diffonde mantenendosi talvolta a lungo. c'erano regioni celebri per i loro maghi e le loro streghe, per lo più regioni di montagna: la Savoia, la Svizzera, la Lorena, la Scozia. Ma anche altrove si producono le epidemie. Intorno al 1400 la stessa corte di Francia era un focolaio di magia. Un predicatore avvertì la nobiltà di corte di fare attenzione, affinché l'espressione «vieilles sorcières» non venisse a trasformarsi in «nobles sorciers».[1] Luigi d'Orléans, specialmente, era circondato da un'atmosfera di arti diaboliche; le accuse e le insinuazioni di Jean Petit a questo riguardo non erano completamente infondate. L'amico e consigliere dell'Orléans, il vecchio Filippo di Mézières, che tra i Borgognoni passava per il misterioso istigatore di tutti quei misfatti, racconta egli stesso di avere imparato a suo tempo l'arte magica da uno spagnuolo e di aver faticato

molto per dimenticare quella nefasta scienza. Dieci o dodici anni dopo la sua partenza dalla Spagna, «à sa volenté ne povoit pas bien extirper de son cuer les dessusdits signes et l'effect d'iceulx contre Dieu», finché finalmente, con la confessione e con la resistenza, e per grazia della bontà divina, fu liberato «de ceste grand folie, qui est à l'âme crestienne anemie».[2] I maestri dell'arte magica venivano cercati di preferenza nei siti selvaggi: un tale che desiderava di parlare al diavolo e non trovava nessuno che gl'insegnasse l'arte, venne indirizzato alla «Escosse la sauvage».[3]

Luigi d'Orléans aveva i suoi maghi e negromanti. Ne fece ardere uno, della cui arte non era contento.[1] Ammonito a chiedere il parere dei teologi sull'ammissibilità di quelle sue pratiche superstiziose, rispose: «Perché dovrei interrogarli? So già che mi sconsiglierebbero e tuttavia sono deciso ad agire e a credere così, e non smetterò».[2] Gerson pone in rapporto la morte violenta dell'Orléans con questa sua ostinazione nel peccare; disapprova anche i tentativi compiuti per guarire il re pazzo mediante la magia, tentativi il cui insuccesso era stato già scontato da più ďuno col supplizio .del rogo.[3]

In particolare vién spesso menzionata allora una forma di magia, che era in voga alle corti dei principi: quella che era detta in latino «invultare», in francese «envoûtement»: si tratta del procedimento noto in tutto il mondo, col quale si cerca di uccidere un nemico sciogliendo o trafiggendo una immagine di cera o un'altra figura precedentemente maledetta in nome suo. Si racconta che Filippo VI di Francia abbia buttato sul fuoco una siffatta effigie, che gli era capitata tra le mani, con queste parole: «Vogliamo vedere se è più potente il diavolo che mi vuol perdere o Dio che mi vuol salvare».[4] Anche i duchi di Borgogna furono perseguitati in tal modo. «N'ay-je devers moy — si lagna

amaramente il conte di Charolais — les bouts de cire baptisés dyaboliquement et pleins d'abominables mystères contre moy et autres?».[5] Filippo il Buono, che di fronte al re suo nipote rappresenta per certi riguardi un atteggiamento più conservatore — col suo senso della cavalleria e del fasto, con i suoi progetti di crociata, con la sua predilezione per forme letterarie antiquate — sembra aver avuto in fatto di superstizione opinioni più illuminate di quelle della corte francese, specialmente di quelle di Luigi XI. Filippo non attribuiva importanza alcuna al giorno infausto degli Innocenti, ricorrente ogni settimana, non correva dietro agli astrologhi e agl'indovini per conoscere il futuro, «car en toutes choses se monstra homme de léalle entière foy envers Dieu, sans enquérir riens de ses secrets», dice Chastellain che condivide quel punto di vista.[1] Si deve al suo intervento la cessazione delle terribili persecuzioni delle streghe e dei fattucchieri ad Arras nel 1461, che furono una delle peggiori epidemie del genere.

L'incredibile infatuazione con cui venivano condotte le persecuzioni contro le streghe, derivava in parte dal fatto che il concetto di magia e quello di eresia non venivano più distinti. Col termine di «eresia» veniva generalmente indicato tutto quanto vi era di orribile, spaventevole ed odioso in certi inauditi misfatti, anche non connessi direttamente con la fede. Monstrelet chiama i delitti sadistici di Egidio di Rais semplicemente «hérésie».[2] La parola comune per magia, nella Francia del secolo XV, era «vauderie», che aveva perduto il suo significato originario indicante l'eresia dei Valdesi. Nella grande «Vauderie d'Arras» si può discernere, accanto alla mania morbosa che vedeva magia dappertutto e che presto avrebbe dato origine al *Malleus maleficarum,* anche il dubbio, diffuso tanto tra il popolo quanto tra le autorità, intorno alla verità dei misfatti scoperti. Uno degli inquisitori pretende che un terzo della

Cristianità sia macchiato di «vauderie». La sua fiducia in Dio lo conduce alla terribile conclusione che chiunque sia accusato di magia dev'essere colpevole, giacché Dio non permetterebbe che ne sia accusato chi è innocente. «Et quand on arguoit contre lui, fuissent clerqs ou aultres, disoit qu' on debvroit prendre iceulx comme suspects d'estre vauldois». Se qualcuno sostiene che alcuni dei fatti sono prodotti dall'immaginazione, egli lo denuncia come sospetto. quest'inquisitore credeva di poter giudicare alla semplice vista, se un individuo avesse da fare con la *vauderie* o no. Costui più tardi impazzì, ma frattanto le streghe e i fattucchieri erano morti sul rogo.

La città di Arras fu tanto screditata da queste persecuzioni, che non si voleva più ospitare i suoi mercanti né far loro credito, per timore che fossero da un giorno all'altro accusati di magia,. e avessero confiscati i loro beni. Fuori di Arras, dice Giacomo du Clercq, non uno su mille credeva alla verità delle accuse: «oncques on n'avoit veu es marches de par decha tels cas advenu». Allo stesso popolo di Arras vengono dei dubbi, quando al supplizio le vittime sono costrette a ritrattare i loro delitti. Una poesia, piena di odio contro i persecutori, li accusa di aver inventato tutto ciò per cupidigia; lo stesso vescovo afferma che la persecuzione è cosa concertata, «une chose controuvée par aulcunes mauvaises personnes».[1] Il duca di Borgogna chiede il parere della facoltà di Lovanio, e parecchi dei rappresentanti di questa dichiarano che la «vauderie» non è reale, e che si tratta di fantasie. Allora Filippo manda ad Arras il suo re d'armi Toison d'or, e da quel momento non vien fatta nessun'altra vittima; coloro che sono sotto accusa, vengono trattati con più clemenza.

Finalmente, tutti i processi contro le streghe di Arras furono annullati, e la città celebrò il fatto con una allegra festa e con rappresentazioni edificanti.[2]

Che le fantasie delle streghe stesse, le loro cavalcate nell'aria e le loro orgie sabbatiche non fossero che parti della propria immaginazione, era il punto di vista di parecchi già nel secolo XV. Con ciò, però, la parte del diavolo non veniva a cessare, perché era lui che provocava le fatali illusioni; queste erano errori, ma di origine diabolica. Nel secolo XVI Giovanni Wier è ancora di tale parere. In *Le Champion des Dames,* grande poema dì Martino Lefranc, prevosto della chiesa di Losanna, dedicato da lui nel 1440 a Filippo il Buono, si trova la seguente illuminata descrizione della superstizione delle streghe.

Il n'est vieille tant estou(r)dye,
Qui fist de ces choses la mendre,
Mais pour la faire ou ardre ou pendre,
L'ennemy de nature humaine,
Qui trop de faulx engins scet tendre,
Les sens faussement lui demaine.
Il n'est ne baston ne bastonne
Sur quoy puist personne voler,
Mais quant le diable leur estonne
La teste, elles cuident aler
En quelque piace pour galer
Et accomplir leur volonté.
De Romme on les orra parler,
Et sy n'y auront jà esté.

Les dyables sont tous en abisme,
— Dist Franc-Vouloir — enchaienniez
Et n'auront turquoise ni lime
Dont soient jà desprisonnez.
Comment dont aux cristiennez
Viennent ilz faire tant de ruzes
Et tant de cas désordonnez?
Entendre ne sçay es babuzes.

E, in un altro passo dello stesso poema:

Je ne croiray tant que je vive
Que femme corporellement
Voit par l'air comme merle ou grive,
— Dit le Champion prestement. —
Saint Augustin dit plainement
C'est illusion et fantosme:
Et ne le croient aultrement
Grégoire, Ambroise ne Jhérosme.
Quand la pourelle est en sa couche,
Pour y dormir et reposer,
L'ennemi qui point ne se couche
Se vient encoste elle poser.
Lors illusions composer
Lui scet sy tres soubtillement,
Qu' elle croit faire ou proposer
Ce qu'elle songe seulement.
Force la vielle songera
Que sur un chat ou sur un chien
A l'assemblée s'en ira;
Mais certes il n'en sera rien:
Et sy n'est baston ne mesrien
Qui le peut ung pas enlever....[1]

Froissart a sua volta ritiene un «errore» il caso del gentiluomo guascone col suo demone familiare Horton, che egli descrive così magistralmente.[1] Gerson ha la tendenza a fare un passo avanti nel giudicare le illusioni diaboliche e cercare una spiegazione naturale per quelle apparizioni superstiziose. Molte di queste cose, egli dichiara, provengono semplicemente dall'immaginazione e da fantasie ipocondriache, e queste dipendono, in mille casi, da qualche guasto della facoltà immaginativa, per esempio, da una lesione cerebrale. Una tale interpretazione, che ritorna anche nel Cusano, sembra abbastanza ragionevole, come

quell'altra secondo la quale gran parte delle credenze superstiziose era dovuta a sopravvivenze pagane e a invenzioni poetiche. Però anche Gerson, pur attribuendo a cause naturali molte diavolerie, in fin dei conti ne lascia l'onore al diavolo: che le lesioni cerebrali sono, secondo lui, causate da illusioni diaboliche.[2]

All'infuori della terribile sfera delle persecuzioni contro le streghe, la Chiesa combatteva la superstizione con mezzi salutari ed adeguati. Il predicatore frate Riccardo si fa portare, per bruciarle, le «madagoires» (mandragore), «que maintes sotes gens gardoient en lieux repos, et avoient si grant foi en celle ordure, que pour vray ilz creoient fermement, que tant comme ilz l'avoient, mais qu 'il fust bien nettement en beaux drapeaulx de soie ou de lin enveloppé, que jamais jour de leur vie ne seroient pouvres».[3] I borghesi che si sono fatta leggere la mano da una banda di zingari, vengono scomunicati e si fa una processione per allontanare il malanno che una tale empietà potrebbe attirare sulla città.[4]

Un trattato di Dionigi il Certosino indica chiaramente dove stava il limite tra fede e superstizione e su qual fondamento la dottrina della Chiesa si basava per respingere tali idee o purificarle immettendovi un contenuto veramente religioso. Gli amuleti, gli scongiuri, le benedizioni, ecc., dice Dionigi, non hanno di per sé il potere di produrre un effetto. In ciò differiscono quindi dalle parole sacramentali, che posseggono, quando sono pronunziate con la giusta intenzione, un'efficacia indubbia, poiché Dio ha immesso in quelle parole, per dir così, la sua potenza. Le benedizioni sono tuttavia da considerare come umili suppliche, vanno pronunciate con pie parole adatte e vanno fondate soltanto sulla speranza in Dio. Se ottengono generalmente un effetto, ciò è dovuto al fatto che, se sono eseguite correttamente, Dio le rende efficaci, se sono eseguite male, per esempio, se il

segno della croce non è fatto diritto, il loro effetto è opera del diavolo. Le opere del diavolo non sono miracoli, perché i diavoli conoscono le forze segrete della natura; l'effetto è dunque naturale, allo stesso modo come il comportamento degli uccelli o di altri animali può assumere, per sole cause naturali, carattere di presagio. Dionigi riconosce che la consuetudine popolare attribuisce decisamente a tutte quelle benedizioni, amuleti ecc. un valore proprio che egli nega loro, e conclude per ciò che il clero farebbe meglio a proibire tutte quelle pratiche.[1] 1

In generale si può definire l'atteggiamento dell'epoca davanti a tutto ciò che sembrava sovrannaturale, come un oscillare fra spiegazione naturale e razionale, ingenua accettazione e sospetto di una frode diabolica. Il detto, che Agostino e Tommaso d'Aquino avevano sanzionato con la loro autorità: «Omnia quae visibiliter fiunt in hoc mundo, possunt fieri per daemones» lasciava il credente in grande incertezza, e non furono rari i casi in cui una povera isterica mettesse in subbuglio un'intera città, per esser, alla fine, smascherata.[2]

XVIII
L'ARTE NELLA VITA

La civiltà franco-borgognone del tardo Medioevo è generalmente nota oggigiorno per la sua arte, specialmente per la sua pittura. I fratelli Van Eyck, Ruggero van der Weyden e il Memlinc,[1] insieme allo scultore Sluter, dominano nell'idea generale che noi ci facciamo di quell'epoca. Ma non fu sempre così. Cinquanta e più anni or sono, quando si scriveva ancora Hemlinc invece di Memlinc, il profano colto conosceva quell'epoca attraverso la storia, e cioè non direttamente attraverso Monstrelet e Chastellain stessi, ma dall'*Histoire des ducs de Bourgogne* del De Barante, che si fondava su di essi. E forse per i più non era De Barante, bensì Victor Hugo a fornire, col suo *Notre Dame de Paris,* l'immagine di quei tempi.

Quell'immagine era aspra e tetra. Nei cronisti stessi e nell'elaborazione del loro materiale da parte del romanticismo dell'800, è l'elemento tetro e orribile che balza anzitutto agli occhi: la crudeltà sanguinaria, la passionalità e la cupidigia, l'orgoglio altisonante e la sete di vendetta e la miseria. La variopinta e tronfia vanità delle celebri feste di corte col loro scintillio di trite allegorie e di lusso insopportabile, vi mettevano qualche nota più chiara.

. Ed oggi? Oggi per noi quell'epoca è irradiata dall'alta e dignitosa serietà e dalla profonda pace dei Van Eyck e di Memlinc; quel mondo di cinque secoli fa ci apparisce circondato da un fulgore di semplice letizia e d'intimità serena. L'immagine fosca si è cambiata in pacifica e serena. E tutto ciò che conosciamo, oltre alle arti - figurative, delle manifestazioni di quell'epoca, è espressione di bellezza e di

tranquilla saggezza: la musica di Dufay e dei suoi allievi, la parola di Ruysbroeck e di Tommaso da Kempis. Persino là dove ancora si avvertono la crudeltà e la miseria di quei tempi — nella storia di Giovanna d'Arco e nella poesia di Villon — le singole figure non esprimono che elevazione e tenerezza.

A che cosa è dovuta la profonda differenza tra le due immagini, quella tratta dall'arte e quella che sorge dalla storia e dalla letteratura? È forse caratteristico di quell'epoca un grande malinteso tra le diverse forme d'espressione della vita? Era l'ambiente, in cui germogliò la pura e intima arte dei pittori, diverso e migliore di quello in cui vivevano i principi, i nobili e i letterati? Oppure quei pittori appartengono, insieme a Ruysbroeck, ai devoti di Windesheim e alla canzone popolare, ad un pacifico limbo, al margine di quell'inferno multicolore? Oppure dobbiamo credere che l'arte figurativa lasci sempre, di un'epoca, un'immagine più luminosa che non la parola dei poeti e degli storici?

A quest'ultima domanda si deve senz' altro rispondere in senso affermativo. Infatti l'immagine che ci siamo fatta di tutte le civiltà anteriori alla nostra, è diventata più serena da quando abbiamo preso l'abitudine di guardare invece di leggere, da quando l'organo della conoscenza storica si è fatto più visivo. Le arti figurative, dalle quali ricaviamo soprattutto la nostra visione del passato, non si lamentano. L'amarezza, lasciata dalle sofferenze del tempo che le ha prodotte, svanisce immediatamente in esse. Il lamento sui dolori del mondo, quando è espresso nella parola, ritiene sempre l'immediatezza dell'afflizione e del malcontento, rinnova sempre in noi sentimenti di tristezza e di pietà, mentre il dolore, a cui dà espressione l'arte figurativa, trapassa subito nella sfera dell'elegia e della quiete serena.

Se ora si pretende di poter trarre dalla sola considerazione

dell'arte un'immagine compiuta d'un'epoca in tutta la sua realtà, si incorre in un errore di principio. Specialmente di fronte all'epoca borgognone sussiste il pericolo d' un particolare errore di visuale: di non scorgere il giusto rapporto tra le arti figurative e l'espressione letteraria di quella civiltà.

È facile incorrere in tale errore, qualora lo studioso non si renda conto che già lo stato del materiale tramandato lo pone in una posizione diversissima a seconda che si tratti di arte o di letteratura. La letteratura del tardo Medioevo, salvo qualche eccezione, ci è nota quasi completamente. Ne conosciamo le manifestazioni, le più elevate come le più basse, e tutti i suoi generi dai più sublimi ai più triviali, dai più devoti ai più profani, dai più astrusi ai più concreti. La vita intera dell'epoca si trova riflessa ed espressa nella letteratura. E la tradizione scritta non si esaurisce colla letteratura; ci sono inoltre gli atti e i documenti che completano le nostre cognizioni. Dell'arte figurativa, invece, che già per la sua stessa natura rispecchia con minore immediatezza e compiutezza la vita dell'epoca, possediamo solo frammenti. Fatta eccezione per l'arte sacra, non si hanno che scarsissimi avanzi. Mancano quasi totalmente l'arte profana e quella applicata; proprio quelle forme, in cui si manifestava il nesso tra produzione artistica e vita sociale, ci sono note imperfettamente. Il piccolo tesoro, che possediamo, di pale d'altare e di monumenti funebri non ci informa a sufficienza sotto questo riguardo: la raffigurazione dell'arte rimane isolata nelle nostre cognizioni intorno alla variopinta vita di quell'epoca. La nostra ammirazione per i capolavori, che ci sono conservati, non basta per farci comprendere la funzione dell'arte nella società francoborgognone e i rapporti tra arte e vita; anche ciò che è andato perduto c'interessa.

L'arte, in quei tempi, è ancora strettamente connessa con

la vita e la vita si svolge secondo norme salde. Essa riceve ordine e ritmo dai sacramenti della Chiesa, dalle feste dell'anno e dalle ore canoniche. Lavoro e gioia hanno la loro forma determinata: religione, cavalleria e amor cortese forniscono le forme più importanti della vita. È compito dell'arte di adornare di bellezza le forme in cui si svolge la vita. Ciò che si cerca, non è l'arte per se stessa, ma la vita bella. Non è come in tempi posteriori, quando si evade da una *routine* quotidiana, per trovare conforto ed elevazione nella solitaria contemplazione delle opere d'arte; l'arte viene, al contrario, inserita nella vita stessa, per dar a questa un maggior splendore. Essa è destinata a partecipare ai momenti culminanti della vita, agli slanci sublimi della pietà, come al superbo godimento dei piaceri del mondo. Non si cerca, nel Medioevo, l'arte per amore della bellezza in se stessa. In gran parte è arte applicata, persino nei prodotti che noi saremmo tentati di ritenere opere d'arte per se stanti: il motivo che le fa desiderare è dato dal loro scopo, dalla loro attitudine a servire a qualche forma di vita; se, ciononostante, un ideale di bellezza pura guida la mano dell'artista, ciò accade quasi a sua insaputa. I primi germi di un amore dell'arte per se stessa compaiono come aberrazioni: i principi e i nobili accumulano oggetti d'arte, che formano a poco a poco delle collezioni; tali oggetti perdono allora ogni utilità pratica e vengono goduti come una curiosità, come parti preziose del tesoro del principe; ed è così che nasce il senso artistico vero e proprio, che si sviluppa poi nel Rinascimento.

Nelle grandi opere d'arte del secolo XV, specialmente nelle pale d'altare e nell'arte sepolcrale, l'importanza del soggetto e la destinazione del lavoro erano assai più apprezzate della sua bellezza. Le opere dovevano essere belle, perché il soggetto era sacro o la destinazione elevata. La destinazione ha sempre più o meno carattere pratico. La

pala d'altare serve a due scopi: ad essere solennemente mostrata nelle grandi feste, per accrescere la devozione delle masse, e a tener desto il ricordo dei pii donatori. È noto che *l'Adorazione dell'Agnello* dei Van Eyck veniva aperta molto di rado. Quando i magistrati delle città dei Paesi Bassi commettevano quadri con scene di celebri giudizi o processi, per adornare la sala del tribunale, come ad esempio il «Giudizio di Cambise» di Gerardo David a Bruges, o quello «dell'imperatore Ottone» di Dirk Bouts a Lovanio, o anche i quadri perduti di Ruggero van der Weyden a Bruxelles, lo facevano per dare un solenne ammonimento ai giudici e richiamarli costantemente al loro dovere.

L'esempio seguente può dimostrare fino a che punto si fosse sensibili all'influenza dei soggetti rappresentati sulle pareti. Nel 1384 fu tenuto un convegno a Lelinghem allo scopo di concludere un armistizio tra la Francia e l'Inghilterra. Il duca di Berry, nel suo amore pel fasto, non ha nulla di più urgente da fare che di addobbare le nude pareti della vecchia cappella, in cui si dovevano incontrare i negoziatori, di arazzi raffiguranti battaglie dell'antichità. Ma quando il duca di Lancaster, Giovanni di Gaunt, entra e le scorge, chiede che quelle scene di guerra vengano tolte, dicendo che chi aspira alla pace non deve avere davanti agli occhi la guerra e la distruzione. Ed infatti gli arazzi vengono sostituiti con altri, che rappresentano gli strumenti della Passione.[1]

L'antico carattere dell'opera d'arte, per cui il suo scopo sta nel soggetto, si è mantenuto in gran parte nel ritratto. I sentimenti a cui il ritratto obbedisce, l'amore paterno e l'orgoglio di famiglia, — in tempi recenti vi si sono aggiunti il culto degli eroi e il culto di sé — sono ancora vivi, ed il ritratto ha ancora il suo valore morale per la famiglia, mentre la mentalità, che faceva effigiare una scena di giudizio, è completamente cambiata. Il ritratto serviva

inoltre per la reciproca conoscenza tra fidanzati. L'ambasciata mandata in Portogallo da Filippo il Buono nel 1428, per chiedere la mano di una principessa era accompagnata da Giovanni van Eyck, che doveva farne il ritratto. Talvolta ci si compiace di credere che solo alla vista del ritratto della principessa sconosciuta il fidanzato fosse stato preso d'amore, come nel caso di Riccardo II d'Inghilterra che chiese in sposa Isabella di Francia allora di sei anni.[2] Si parla qualche volta persino di una scelta fatta confrontando diversi ritratti. Quando il giovane Carlo VI di Francia si deve sposare, e si è in dubbio fra le figlie dei duchi di Baviera, d'Austria e di Lorena, si spedisce un pittore di talento a fare i tre ritratti. Questi vengono presentati al re, che sceglie la quattordicenne Isabella di Baviera, giudicandola molto più bella delle altre[3].

In nessun'opera d'arte la destinazione pratica ha tanto peso quanto nel monumento sepolcrale; e qui trovò il suo più alto compito la scultura di quell'epoca. E non solamente la scultura: il bisogno, forte, di avere una visibile immagine del defunto, doveva essere soddisfatto già durante i funerali. Talvolta una persona viva rappresentava il morto; alle esequie di Bertrando du Guesdin a Saint Denis si videro entrare in chiesa quattro cavalieri coperti di armatura «representans la personne du mort quand il vivoit».[1] Un conto dell'anno 1375 menziona un funerale nella casa dei Polignac: «cinq sols à Blaise pour avoir fait le chevalier mort à la sepolture».[2] Nei funerali dei re serve di solito allo scopo un fantoccio di cuoio, tutto coperto di paramenti principeschi e somigliante il più possibile al defunto. [3] Qualche volta pare che nel corteo ci sia stata più di una di tali effigie. La commozione del popolo si concentra nella contemplazione di quelle figure.[4] L'uso di ricavare la maschera mortuaria, che comincia a diffondersi in Francia nel secolo XV, ha forse avuto per origine la fabbricazione di

questi fantocci funebri.

La commissione di un'opera d'arte ha quasi sempre uno scopo extra-artistico, pratico. In tal modo la linea di confine tra la libera arte creatrice e l'opera dell'artigianato scompare, o meglio, non è stata ancora tracciata. Ed anche per quel che riguarda le persone degli artisti, non esiste ancora siffatta distinzione. La schiera di maestri, ricchi di personalità, che erano al servizio delle corti di Fiandra, Berry e Borgogna, non solo alternava la dipintura di quadri con l'alluminar manoscritti ed il coprir di policromie le statue, ma doveva anche dipingere scudi e bandiere e disegnare costumi per tornei e cerimonie. Melchiorre Broederlam, pittore prima del conte di Fiandra Luigi di Male, poi di suo genero, il primo duca di Borgogna, decora cinque sedie scolpite per il palazzo del conte. Ripara e dipinge gli apparecchi meccanici del castello di Hesdin, con cui si spruzzavano d'acqua o di polvere gli ospiti. Lavora a una carrozza da viaggio della duchessa. Dirige la decorazione della flotta che il duca di Borgogna aveva radunata nel 1387 nel porto di Sluis, per una spedizione contro l'Inghilterra che non fu mai effettuata. Per le nozze e i funerali dei principi i pittori sono all'opera. Nell'officina di Giovanni van Eyck si dipingono varie statue, ed egli stesso fabbrica per il duca Filippo una specie di mappamondo, sul quale erano dipinti città e paesi con finezza e nitidezza mirabili. Ugo van der Goes dipinge un buon numero di scudi colle armi del papa, che saranno fissati alle porte della città di Gand durante un'indulgenza.[1] Di Gerardo David si racconta che dovette decorare a Bruges le inferriate e le persiane della stanza in cui nel 1488 era tenuto rinchiuso Massimiliano, per rendere più piacevole il soggiorno del reale prigioniero.

Di tutto ciò che è uscito dalle mani degli artisti maggiori e minori di quell'epoca, non ci resta che una piccola parte, e di carattere abbastanza speciale. Sono in sostanza monumenti

sepolcrali, pale d'altare, ritratti e miniature. Della pittura profana, eccettuati i ritratti, pochissimo è rimasto. Dell'arte ornamentale e di quella artigiana abbiamo alcuni generi determinati: vasi del culto, paramenti sacri, qualche pezzo di mobilio. Conosceremmo molto meglio il carattere dell'arte del secolo XV, se, accanto alle molte «Pietà» e «Madonne», potessimo contemplare i bagni e le scene di caccia di Giovanni van Eyck o di Ruggero. Ci sono dei campi interi dell'arte applicata di cui abbiamo appena un'idea. Accanto ai paramenti sacri dovremmo mettere i costumi di gala della corte, adorni di pietre preziose e di sonagli. Dovremmo vedere le navi ornate con quel fasto di cui le miniature non ci danno che un'immagine inadeguata e schematica. Poche cose hanno colpito Froissart colla loro bellezza come le navi.[1] Le fiamme, che, riccamente ornate di stemmi, svolazzavano dall'alto degli alberi, talvolta scendevano fino a rasentare l'acqua. Sui quadri di Pietro Breughel si vedono ancora queste fiamme esageratamente lunghe e larghe. La nave di Filippo l'Ardito, decorata da Melchiorre Broederlam nel 1387 a Sluis, era coperta di azzurro e d'oro; grandi scudi ornavano il padiglione eretto sul cassero; le vele erano cosparse di margherite e delle iniziali del duca e della duchessa colla loro divisa «Il me tarde». I nobili facevano a gara nel decorare con maggior dispendio la propria nave per quella spedizione contro l'Inghilterra. Era un buon momento pei pittori, dice il Froissart; [2] essi guadagnavano quanto volevano, e non se ne trovava abbastanza. Secondo lui, molti nobili fecero coprire gli alberi di oro in foglia, per intiero. C'era innanzi tutto Guy de la Trémouille che spese più di 2.000 libbre d'oro. «L'on ne se povoit de chose adviser pour luy jolyer, ne deviser, que le seigneur de la Trimouillc ne le feist faire en ses nefs. Et tuot ce paioient les povres gens parmy France...».

Senza dubbio ciò che ci avrebbe colpito più di tutto in

quel. l'arte decorativa andata perduta, sarebbe stata la dissipazione stravagante. Anche le opere d'arte conservate mostrano decisamente tale tratto, ma noi quasi non ce ne accorgiamo, perché è appunto simile qualità che noi meno apprezziamo in quell'arte. Noi vorremmo godere soltanto la sua intima bellezza, mentre quel che è mero fasto e sontuosità ha perduto ogni attrattiva per noi. Per i contemporanei, invece, proprio il fasto era della massima importanza.

La civiltà franco-borgognone della fine del Medioevo è di quelle civiltà in cui la magnificenza tende a sopprimere la bellezza. L'arte del tardo Medioevo rispecchia fedelmente lo spirito dell'epoca, uno spirito che era giunto al termine del suo corso. Quel che di sopra abbiamo indicato come una delle caratteristiche più spiccate del pensiero di quell'epoca, cioè il bisogno di dar forma a qualunque idea fino alle ultime conseguenze, e di ingombrare la mente di un infinito sistema di formalità, è stato altresì l'essenza dell'arte di quei tempi. Anch'essa s' ingegna a non lasciar nulla senza forma, senza immagine, senza ornamenti. Lo stile gotico «fiammeggiante» è come la risonanza senza fine degli ultimi accordi di un organo; scioglie tutte le forme nelle loro componenti, elabora ogni dettaglio fino all'ultimo, dà ad ogni linea la sua controlinea. La forma prevale sull'idea e la sopraffà; l'ornamentazione dettagliata invade tutte le superfici e tutte le linee. Regna in quest'arte quell'«horror vacui», che forse è una caratteristica di ogni periodo che si avvicina alla fine.

Tutto ciò significa che i confini tra fasto e bellezza vanno cancellandosi. La decorazione non serve più a dar rilievo alla bellezza naturale, bensì minaccia di soffocarla. Più ci s' allontana dall'arte pura e più l'elemento decorativo formale si diffonde sul contenuto. La scultura, finché si limita a creare figure isolate offre scarse occasioni a questo prevalere

delle forme: le statue della fontana di Mosè e i «plourants» delle tombe gareggiano con quelle di Donatello per severa e sobria naturalezza. Ma appena la scultura si fa decorativa o invade il dominio della pittura e, adattandosi alle dimensioni ridotte del rilievo, riproduce intere scene, anch'essa pecca di irrequieta sovrabbondanza. Chi vede gli intagli di Giacomo di Baerze accanto alla pittura di Broederlam, sul tabernacolo di Digione, non può non notare un contrasto. Semplicità e tranquillità, nella pittura, che non dà che l'immagine; negli intagli, che per natura sono ornamentali e trattano in senso ornamentale anche le figure, si nota un affollamento di figure che contrasta colla calma del quadro. Lo stesso divario si osserva tra il quadro e l'arazzo. L'arte della tessitura, anche nei casi in cui si propone soltanto di riprodurre delle immagini, è più vicina alla decorazione, già per la sua stessa tecnica, e non può sottrarsi alla tendenza all'esagerata ornamentazione. Gli arazzi sono sovraccarichi di figure e colori e mantengono le forme arcaiche.[1] Se ci si allontana ancora d'un passo dall'arte pura, si trova l'abbigliamento. Anch' esso è incontestabilmente un'arte. Ma, già pel suo scopo, esso fa prevalere il fasto e l'ornamento sulla bellezza; inoltre la superbia attira l'arte dell'abbigliamento nella sfera delle passioni e della sensualità, dove quelle qualità che formano l'essenza dell'arte, cioè la misura e l'armonia, finiscono per scomparire.

Stravaganze come quelle degli abbigliamenti, dal 1350 al 1480, non si seno più avute nella moda delle epoche successive, per lo meno in una forma altrettanto generale e persistente. Anche dopo ci sono state mode stravaganti, come ad esempio il costume dei lanzichenecchi intorno al 1520 e quello dei nobili francesi intorno al 1660; tuttavia l'esagerazione sfrenata e la pompa che caratterizzano durante tutto un secolo l'abbigliamento franco-borgognone sono senza esempio. Qui si può vedere ciò che poteva

produrre il senso del bello di quei tempi, quando fosse abbandonato al suo istinto. Un vestito di corte è cosparso di centinaia di pietre preziose. Tutte le dimensioni sono spinte agli estremi fino a diventar ridicole. Il copricapo femminile prende la forma di pan di zucchero dell'*hennin;* si tagliano o si nascondono i capelli delle tempie e sopra la fronte per far mostra di fronti «bombées», considerate come belle; la scollatura fa la sua improvvisa comparsa. Nei vestiti degli uomini le stravaganze sono anche più spinte. Vediamo anzitutto le lunghe punte delle scarpe, chiamate «poulaines», che a Nicopoli i cavalieri dovettero tagliare per poter fuggire; poi le vite strette, le maniche gonfiate a pallone rialzate alle spalle, le «houppellandes» che discendono fino ai piedi e le giubbe così corte da non coprire le coscie; i berretti e cappelli alti, appuntiti o cilindrici, i cappucci stranamente drappeggiati intorno alla testa in forma di cresta di gallo o di fiamma. Più il vestito è solenne e più è stravagante; perché tutte queste bellezze indicano il rango sociale, l'«estat».[2] Il vestito da lutto di Filippo il Buono, quando riceve il re d'Inghilterra a Troyes dopo l'assassinio di suo padre, è tanto lungo che, scendendo dall'alto destriero, tocca il suolo.[1]

La fastosa prodigalità culminava nelle feste di corte. Tutti ricordano le descrizioni delle feste di corte borgognone, del banchetto di Lilla nel 1454, in cui gli ospiti, all'apparire in tavola del fagiano, fecero voto di andare in crociata contro il Turco, e la festa nuziale di Carlo il Temerario e Margherita di York a Bruges nel 1468.[2] È difficile figurarsi un contrasto più netto di quello che c'è tra il dolce raccoglimento degli altari di Gand o di Lovanio e queste barbare manifestazioni di lusso principesco. Le descrizioni di quegli «entremets» con i loro pasticci, in mezzo ai quali suonano dei musicanti, i loro navigli e castelli addobbati, le scimmie, le balene, i giganti e i nani e le allegorie volgari che li accompagnano, ci

dànno la sensazione d'uno straordinario cattivo gusto.

Tuttavia è facile esagerare la distanza tra i due estremi, tra l'arte sacra e quella delle feste di corte. Anzitutto ci si deve render conto della funzione che la festa aveva in quella società: essa conservava ancora parecchio della funzione che aveva avuto tra i popoli primitivi, cioè, di manifestazione sovrana della vita sociale, di forma in cui si manifestano in comune la gioia di vivere ed il senso di solidarietà. Nelle epoche di grande rinnovamento della società, come durante la rivoluzione francese, la festa qualche volta ricupera tale importante funzione sociale ed estetica.

L'uomo moderno può a suo agio, in un momento di calma e di distensione, darsi al più puro godimento della sua gioia di vivere a seconda delle sue inclinazioni. Ma un'epoca in cui i piaceri dello spirito erano ancora rari e poco accessibili, aveva bisogno a tale scopo di un'azione in comune, che era la festa. Più è stridente il contrasto colla miseria della vita quotidiana e più diventa indispensabile la festa e più forti devono essere i mezzi per procurarsi l'ebbrezza della bellezza e del godimento, che facciano dimenticare la cupa realtà della vita. Il secolo XV è un'epoca di depressione terribile e di radicale pessimismo. Si è già parlato dell'angoscia continua in cui viveva quel secolo, sotto l'impressione delle ingiustizie e violenze, dell'inferno e del giudizio finale, della peste, degli incendi e della fame, dei diavoli e delle streghe. La povera umanità non aveva soltanto bisogno della quotidiana promessa della salute celeste e della provvidenza e bontà di Dio: di tempo in tempo ci voleva anche una solenne e collettiva affermazione della bellezza della vita. Il godimento nelle sue forme primordiali — giuoco, amore, vino, danza e canto — non bastava; doveva essere nobilitato dalla bellezza, stilizzato in un atto di gioia collettiva. Non era ancora possibile al singolo ottenere quella soddisfazione leggendo libri o

ascoltando musica o contemplando l'arte o la natura; i libri erano troppo costosi, la natura troppo pericolosa e l'arte era appunto una parte integrante della festa.

La festa popolare aveva i suoi propri e originali elementi di bellezza solo nel canto e nella danza. Per la bellezza dei colori e delle forme essa si appoggiava alla festa religiosa che ne aveva in abbondanza e di cui era d'ordinario la continuazione. La festa borghese si emancipò dalla forma religiosa e si diede una propria struttura proprio nel secolo XV nei Paesi Bassi, per opera delle «società di retori». Fino allora solo la corte era stata in grado di dare un aspetto di magnificenza artistica a una festa puramente profana. Ma la magnificenza e il fasto non bastano per costituire la vera festa; nulla è tanto indispensabile quanto lo stile.

La festa religiosa aveva tale stile grazie alla liturgia. In un atteggiamento collettivo essa offriva sempre la possibilità della solenne espressione di una idea sublime. La sacra dignità ed il misurato incedere della cerimonia non erano diminuiti dalle intemperanze, spesso burlesche, di qualche particolare della festa. Ma la festa di corte dove doveva prender il suo stile? A quale idea doveva obbedire? Evidentemente solo all'ideale cavalleresco, a cui si uniformava l'intera vita di corte. Ma aveva l'ideale cavalleresco un suo proprio stile, per dir così una liturgia? Certamente: tutto ciò che si riferiva alla collata, alle regole degli Ordini, al torneo, alla precedenza, all'omaggio e al servizio, ed il giuoco dei re d'armi, degli araldi, dei blasoni, costituivano questo stile. In quanto la festa di corte si fondava su tali elementi, possedeva decisamente per i contemporanei un grande e venerando stile. Oggi ancora capita, anche a chi è indifferente a sentimenti monarchici od aristocratici, di non potersi sottrarre all'impressione d'una siffatta liturgia puramente profana, assistendo ad una cerimonia principesca. Che effetto meraviglioso deve aver

avuto, in un'epoca che era infatuata dell'ideale cavalleresco, lo spettacolo fastoso dei lunghi mantelli e dei colori smaglianti!

Ma la festa di corte voleva essere qualcosa di più; voleva rappresentare e insieme gustare fino all'ultimo il sogno della vita eroica: e qui lo stile non l'assisteva più. Tutto quell'apparato di fantasia e di fasto cavalleresco mancava ormai di vera vita: era troppo un fatto letterario, una reviviscenza artificiosa, una vana convenzione. La profusione di sfarzo e di regole d'etichetta doveva servire a coprire la decadenza della forma di vita. Il pensiero cavalleresco del secolo XV si compiace di un romanticismo vuoto e logoro. Come avrebbe potuto la festa di corte attingere uno stile da un fatto letterario così privo di stile e di misura e così insipido, come era diventato il romanticismo cavalleresco nella sua degenerazione?

Sotto questa luce va considerato il valore estetico degli «entremets»: essi sono letteratura applicata, in cui l'unica cosa che rendesse ancora sopportabile tale letteratura, quello scivolare fuggevole e superficiale sulle sue variopinte fantasmagorie, cedeva il posto alla pesante rappresentazione materiale.

La serietà goffa e barbarica, che qui si rivela, va ben d'accordo col carattere della corte borgognone, che sembra aver perduto, nel contatto col nord, la leggerezza e l'armonia dello spirito francese. Tutto, in quelle enormi e sontuose cerimonie, aveva l'aria solenne e importante. La gran festa del duca a Lilla fu la conclusione e il coronamento di una serie di banchetti offerti in gara dalla nobiltà di corte. Si era cominciato con semplicità e poco dispendio, e a poco a poco si andarono aumentando il numero degli ospiti, il lusso delle imbandigioni e gli «entremets»; l'anfitrione, offrendo una corona ad uno degli ospiti, indicava a chi toccava di continuare, e così si passò dai cavalieri ai gran signori e da

questi ai principi, con pompa sempre crescente, finché fu il turno del duca stesso. Filippo però volle fare qualcosa di più di una festa brillante; voleva che in questa occasione si facessero i voti per la crociata contro i Turchi, a fine di riconquistare Costantinopoli caduta l'anno prima. Era questo l'ideale di vita ufficiale del duca. Per predisporre tutto, egli nominò una commissione presieduta dal cavaliere del Toson d'oro Giovanni Lannoy; ne faceva parte anche Oliviero de la Marche. Nelle sue memorie, costui, giunto a questo punto del racconto, si sente ancora animato da un sentimento di rispetto. «Pour ce que grandes et honnorables oeuvres desirent loingtaine renommée et perpétuelle mémoire», così comincia. [1] I consiglieri più intimi del duca assisterono spesso alle sedute: il cancelliere Nicola Rolin e il primo ciambellano Antonio di Croy furono chiamati, prima che si decidesse sul modo in cui si dovevano svolgere «les cérémonies et les mistères».

La descrizione di tutti quegli splendori è stata fatta tanto spesso, che non c'è bisogno di ripeterla qui un'altra volta. Si venne persino dall'altra sponda della Manica per assistere allo spettacolo. Oltre agli ospiti c'erano innumerevoli spettatori nobili, i più coperti di maschera. Anzitutto si andò in giro a ammirare i pesanti gruppi plastici; poi vennero le rappresentazioni e i quadri viventi. Oliviero stesso recitò la parte principale, quella di «Sainte Eglise», entrando in iscena in una torre sul dorso di un elefante condotto da un gigante turco. Sui tavoli facevano mostra di sé grandiose decorazioni: una caracca[2] equipaggiata e addobbata, un prato ornato d'alberi e d'una fontana, delle roccie e una statua di S. Andrea, il castello di Lusignano colla fata Melusina, un mulino a vento con accanto un tiro agli uccelli, un bosco con bestie feroci mobili, e finalmente una chiesa con organo e cantore, la cui musica si alternava con quella di un'orchestra di ventotto persone tutte sedute entro un pasticcio.

Che dire del gusto o del cattivo gusto di tutto ciò? Il soggetto è più che altro un guazzabuglio di figure mitologiche, allegoriche e moraleggianti. Ma l'esecuzione, quanto valeva? Non v' è dubbio che si cercasse soprattutto di impressionare con la stravaganza. La torre di Gorkum, figurante da trionfo da tavola alle feste nuziali del 1468, era alta 46 piedi.[1] La Marche dice di una balena che comparve nella stessa occasione: «et certes ce fut un moult bel entremectz, car il y avoit dedans plus de quarante personnes».[2] Ed in quanto alle costose meraviglie meccaniche (uccelli vivi che se ne volano via dalla bocca di un dragone in lotta con Ercole, ed altre sorprese del genere), l'arte non c' entra. Anche l'elemento comico è d'un genere molto volgare: sulla torre di Gorkum dei cinghiali suonano la tromba; le capre cantano un mottetto; i lupi suonano il flauto, quattro grandi asini compaiono come cantori, e tutto ciò alla presenza di Carlo il Temerario che era un fine intenditore di musica.

Tuttavia non vorrei negare che, tra tutta quella roba e specialmente tra gli oggetti immobili, vi sia stata, accanto a molto sfarzo smodato e folle, qualche genuina opera d'arte. Non dimentichiamo che gli uomini che si rallegravano allo spettacolo di tale gargantuesca pompa e vi sprecavano le loro idee, erano i medesimi che facevano lavorare un Giovanni van Eyck e un Ruggero van der Weyden. Era il duca stesso, era Rolin, il donatore degli altari di Beaune e di Autun, e Giovanni Chevrot che donò i «Sette sacramenti» di Ruggero, ed erano i Lannoy con molti altri. E quel che più conta: gli autori di siffatti oggetti erano i pittori medesimi. Se non lo sappiamo direttamente di Giovanni o di Ruggero, lo sappiamo di altri che collaboravano alle feste: di Colard Marmion, Simone Marmion, Giacomo Daret. Quando si dovette anticipare a un tratto la festa del 1468, tutta la corporazione dei pittori fu messa in moto: si fecero venire a

Bruges in tutta fretta da Gand, Bruxelles, Lovanio, Tirlemont, Mons, Quesnoy, Valenciennes, Douai, Cambrai, Arras, Lilla, Ypres, Coutrai e Audenarde.[1] Ciò che uscì da quelle mani non può essere stato privo di ogni bellezza. Per le trenta navi addobbate del banchetto del 1468, colle armi dei paesi del duca, pei sessanta manichini di donne nei costumi delle loro terre,[2] portanti cestini di frutta e gabbie con uccelli, pel molino a vento coi tiratori agli uccelli, si darebbero volentieri molte mediocri pale d'altare. Si potrebbe anzi andare anche più in là ed asserire, pure a rischio di commettere un sacrilegio, che per poter capire Claes Sluter[3] ed i suoi, si deve cercare ogni tanto di raffigurarci quell'arte delle forniture da tavola, sparita senza lasciar traccia di sé.

Fra tutte le arti la scultura sepolcrale è quella che è più legata allo scopo per cui viene eseguita. Il compito degli scultori che dovevano costruire i monumenti funerari dei duchi di Borgogna, non era la libera creazione di bellezza, bensì l'esaltazione della grandezza del duca: ed è un compito più rigorosamente determinato ed esattamente prescritto che non sia quello dei pittori. Questi possono molto più agevolmente dar libero corso alla loro fantasia nelle opere loro commesse, e al di fuori delle ordinazioni possono dipingere quel che vogliono. Lo scultore di quell'epoca aveva probabilmente poca libertà di movimento: i motivi che aveva da trattare erano limitati di numero e legati a una tradizione rigorosa. Egli era più legato al servizio del duca che non i pittori. I due grandi scultori olandesi che l'ambiente artistico della Francia tolse per sempre al loro paese, furono interamente monopolizzati dal duca di Borgogna. Sluter abitava a Digione una casa che il duca gli aveva assegnata e fatta ammobiliare per lui,[4] vi viveva da gran signore, ma nello stesso tempo da addetto alla corte. Il titolo di «varlet de chambre de monseigneur le duc de

Bourgogne» che Sluter e il suo nipote Claes van de Werve avevano in comune con Giovanni van Eyck, aveva un significato assai più reale nel caso degli scultori. Claes van de Werve, che continuò l'opera di Sluter, fu una tragica vittima di questo sistema di tenere l'arte al servizio della corte: trattenuto di anno in anno a Digione, a fine di ultimare la tomba di Giovanni senza Paura, per la quale mancavano sempre i fondi, egli consumò in un'attesa senza scopo una carriera d'artista brillantemente iniziata e morì, senza aver potuto condurre a termine il suo lavoro.

Di contro a questo stato di dipendenza sta però il fatto che è propria della scultura, a cagione della limitatezza dei suoi mezzi, del suo materiale e del suo soggetto, la tendenza ad avvicinarsi da sé a quel grado di semplicità e libertà che si suol chiamare classico, non appena è uno dei grandi, di qualunque tempo o ambiente sia, a maneggiare lo scalpello. Anche se il gusto dell'epoca si vuol imporre alla scultura, la figura umana e i suoi drappeggiamenti si lasciano riprodurre in legno o in pietra soltanto con poche variazioni: le differenze fra i busti dell'epoca imperiale romana, quelli di Goujon e di Colombe nel secolo XVI e quelli di Houdon e Pajou nel XVIII, sono meno grandi che in qualsiasi altro ramo dell'arte.

L'arte di Sluter e dei suoi seguaci partecipa, anch'essa, di questa sempiterna identità della scultura. Pure, non possiamo vedere le opere di Sluter così come erano allora e come erano concepite. Se ci si raffigura il pozzo di Mosè, che entusiasmo tanto la gente da indurre il legato pontificio a concedere un'indulgenza (1418) a chiunque venisse a vederlo con spirito di devozione, si capirà perché abbiamo osato associare l'arte di Sluter con quella degli «entremets».

È noto che il pozzo di Mosè è solo un frammento. Il primo duca di Borgogna volle veder coronato il pozzo nel cortile dei Certosini del suo prediletto Champmol, con un calvario.

Il Crocifisso, con Maria, S. Giovanni e Maddalena ai piedi della croce, formava la parte principale dell'opera, che era già sparita in gran parte prima della rivoluzione che distrusse Champmol quasi interamente. Intorno al piedistallo, la cui cornice è sostenuta da angeli, stanno le sei figure del Vecchio Testamento che avevano preannunziato la morte del Messia: Mosè, Davide, Isaia, Geremia, Daniele e Zaccaria, ognuno con una banderuola su cui sta scritta la profezia. L'insieme ha nettamente il carattere d'una sacra rappresentazione, non tanto per il fatto che siffatte figure con banderuole comparivano anche nei «tableaux vivants» o «personnages» degli ingressi solenni e dei banchetti, e che il soggetto era fornito dalle profezie dell'Antico Testamento, quanto perché quest'opera ha una sua speciale eloquenza. Le parole delle iscrizioni hanno in questo gruppo una importanza straordinaria. Non si entra nella piena comprensione dell'opera che compenetrandosi del sacro significato di quei testi.[1] «Immolabit cum universa multitudo filiorum Israel ad vesperam» dice la sentenza di Mosè. «Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt omnia ossa mea», è il salmo di Davide. «Sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondente se obmutescet et non aperiet os suum», Isaia. «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus», Geremia. «Post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus», Daniele. «Appenderunt mercedem meam triginta argenteos», Zaccaria. È questo il lamento a sei voci, che dal piedistallo sale verso la croce, e determina il carattere dell'opera. Ed il nesso tra figure e testi è accentuato a tal punto, il gesto dell'una e il viso dell'altra sono tanto espressivi, che l'insieme rischia di perdere quell'atarassia che è il privilegio di ogni scultura veramente grande. Esso parla allo spettatore troppo direttamente. Sluter ha saputo, come pochi, render la santità del soggetto,

ma dal punto di vista dell'arte pura c'è un po' troppa grave santità. Paragonati alle figure di Michelangelo i profeti di Sluter sono troppo espressivi, troppo personali. Forse avremmo potuto apprezzare questo carattere come una virtù, se avessimo posseduto della rappresentazione centrale qualcosa più che il solo torso e il capo di Cristo nella sua rigida maestà. Ma così non vediamo altro che gli angeli che guidano l'adorazione dai profeti verso l'alto, angeli così meravigliosamente poetici, che sono, nella loro ingenua grazia, infinitamente più angelici di quelli di van Eyck.

Questo carattere di rappresentazione, proprio del Calvario di Champmol, non dipendeva però soltanto dalle qualità della scultura, ma anche dalla sontuosità della sua decorazione. Bisogna immaginarsi l'opera nella sua policromia,[1] così come l'aveva dipinta Giovanni Maelweel e dorata Ermanno di Colonia. Non si era fatta economia di colori e di effetti drastici. Sui loro zoccoli verdi stavano i profeti in mantelli dorati, Mosè e Zaccaria in talari rossi, ed i mantelli erano foderati d'azzurro; Davide era in azzurro con stelle d'oro, Geremia in turchino, Isaia, il più afflitto di tutti, in broccato. Gli spazi vuoti erano riempiti di soli ed iniziali d'oro. Poi una profusione di stemmi: non soltanto sul fusto del piedistallo, sotto i profeti, facevan pompa di sé i superbi stemmi dei paesi del duca, ma persino sulle braccia della croce tutta dorata si trovavano incastrati in forma di capitello gli stemmi di Borgogna e di Fiandra! Tutto ciò rivela lo spirito che aveva presieduto all'ordinazione della grande opera ducale, più chiaramente ancora delle lenti di rame dorato di cui Hannequin de. Hacht aveva fornito il naso di Geremia.

Quest'arte, così vincolata dalle prescrizioni del principesco committente, acquista qualcosa di tragico e di sublime in virtù della grandezza con cui l'artista è riuscito a sottrarsi ai limiti imposti dall'ordinazione. Rappresentare dei

«plourants» intorno al sarcofago era già da tempo un obbligo nell'arte sepolcrale di Borgogna.[2] Non si intendeva affatto riprodurre liberamente il dolore in tutte le sue manifestazioni, ma semplicemente ritrarre realisticamente una parte del corteo che aveva accompagnato il morto alla tomba, e tutti i dignitari vi dovevano esser chiaramente riconoscibili. Che cosa sono riusciti a far di questo motivo i discepoli di Sluter? La più profonda e più degna espressione del lutto, una vera marcia funebre in pietra!

Forse però, ammettendo una siffatta disarmonia fra committente ed artista, noi andiamo troppo oltre. Non è poi tanto sicuro che Sluter stesso non considerasse le lenti di Geremia come una grandiosa trovata. A quei giorni, la linea di separazione fra buon gusto e cattivo gusto non era ancora nettamente tracciata; lo schietto senso dell'arte e il piacere del lusso e delle curiosità si confondevano ancora. Capolavori e ciarpame costoso erano cordialmente frammischiati e riscuotevano uguale ammirazione. L'ingenua fantasia poteva àncora godere il bizzarro come se fosse bellezza. Una raccolta come quella del «Grünes Gewölbe» a Dresda ci mostra, ora separato, il *caput mortuum* della collezione d'arte principesca, con cui una volta esso formava un tutto unico. Nel castello di Hesdin, ad un tempo un tesoro di opere d'arte e altresì un giardino pieno di quei divertimenti meccanici, «engins d'esbatement», che fecero così a lungo parte dei luoghi di delizia dei principi, Caxton vide una sala adornata di pitture rappresentanti la storia di Giasone, l'eroe del Toson d'oro. Per ottenere un effetto maggiore, v'erano installati degli strumenti che producevano il fulmine, il tuono, la neve e la pioggia, e che dovevano imitare gli incantesimi di Medea.[1] Anche nelle scene, nei cosiddetti «personnages», che venivano eretti agli angoli delle strade in occasione dei solenni ingressi dei principi nelle città, la fantasia aveva di

che godere. Accanto a quadri sacri, si vide a Parigi nel 1389, quando Isabella di Baviera fece la sua entrata come consorte di Carlo VI, un cervo bianco dalle corna dorate con una corona intorno al collo; era sdraiato su un «lit de justice» e muoveva gli occhi, le corna e i piedi, e finalmente brandiva una spada. Al passaggio della regina, un angelo «per engins bien faits» volò dalle torri di Notre-Dame, attraversò un'apertura della guarnizione di taffetà bleu con gigli d'oro, di cui tutto il ponte era rivestito, le mise una corona sulla testa e sparì nel modo in cui era venuto, «comme s' il s'en fust retourné de soy-mesmes au ciel».[2] Siffatte discese costituivano uno dei numeri più ricercati negli ingressi solenni e nelle sacre rappresentazioni,[1] non solo al nord delle Alpi: anche il Brunelleschi ebbe l'incarico di fare il modello di un tale apparecchio. Nel secolo XV non si trovava ridicolo, a quanto pare, un cavallo di cartapesta in cui si muove un uomo: per lo meno Le Fèvre de Saint Rcmy racconta, senza un accenno di scherno, di un corteo di quattro trombettieri e di dodici gentiluomini «sur chevaulx de artifice», «saillans et poursaillans tellement que belle chose estoit à veoir».[2]

La linea di separazione fra tutta quella pompa, che è scomparsa senza lasciar traccia di sé, e le singole opere d'arte che ci son rimaste, linea richiesta dal nostro senso artistico e resaci più facile dal tempo distruggitore, quasi non esisteva per gli uomini dell'epoca. La vita artistica dell'età borgognona era ancora compresa entro le forme della vita di società. L'arte ser. viva. Aveva innanzi tutto una funzione sociale, e cioè quella di mettere in mostra la magnificenza e l'importanza personale non dell'artista, ma del donatore. Non è in contrasto con ciò il fatto che nell'arte sacra la magnificenza aveva per iscopo di suscitare pensieri devoti e che il donatore nel mettersi in evidenza era spinto da un senso. di pietà. D'altra parte la pittura profana non è

sempre così arrogante e fastosa come la tronfia vita di corte. La nostra conoscenza dell'ambiente, in cui l'arte era inserita, è troppo insufficiente, e la nostra conoscenza dell'arte stessa è troppo frammentaria perché possiamo farci un'idea esatta del modo in cui arte e vita si congiungevano e passavano l'una nell'altra. Del resto la corte e la Chiesa non costituivano già più tutta la vita sociale dell'epoca.

Per tal ragione le poche opere d'arte, nelle quali si esprime qualcosa della vita sociale all'infuori di quelle due sfere, hanno per noi un'importanza particolare. Fra esse ce n' è una di valore inestimabile: il ritratto dei coniugi Arnolfini. Qui l'arte del secolo XV ci appare nella sua forma più rara. Qui ci accostiamo più che mai all'enigmatica personalità del pittore Giovanni van Eyck. Questa volta egli non aveva da esprimere la maestà abbagliante del divino né da servire alla boria di grandi signori: erano i suoi amici che dipingeva, in occasione del loro matrimonio. Si tratta veramente di)ean Arnoulphin, come era chiamato nelle Fiandre, del mercante di Lucca? Il viso, che Giovanni van Eyck ha dipinto due volte,[1] è quanto di meno italiano si possa immaginare. Tuttavia la menzione del quadro come «Hernoul le fin avec sa femme dedens une chambre» nell'inventario dei quadri di Margherita d'Austria del 1516,[2] è un argomento assai forte per l'identificazione dell'Arnolfini. In questo caso però non lo si dovrebbe considerare come un «ritratto borghese». L'Arnolfini era un gran signore, a più riprese consigliere del governo ducale in affari importanti. Comunque sia, l'uomo qui ritratto era un amico di Giovanni van Eyck. Lo dimostra la delicata maniera con cui il pittore ha firmato la sua opera, l'iscrizione posta sopra lo specchio: «Johannes. de Eyck fuit hic, 1434». Poco fa, si direbbe. Nel silenzio profondo di quella stanza sembra che risuoni ancora la sua voce. La tenerezza e la pace che soltanto Rembrandt sarà in grado di ridarci, sono racchiuse

in questo quadro, come se esso fosse il cuore stesso di Giovanni. Il sereno crepuscolo del Medioevo, che conosciamo e che tuttavia cerchiamo così spesso invano nella letteratura, nella storia, nella vita religiosa di quei tempi, qui lo troviamo ad un tratto: il Medioevo felice e nobile, puro e semplice della canzone popolare e della musica sacra. Quanto sono lontani, ora, il riso assordante e la sfrenata passione!

E allora la nostra fantasia scorge un Giovanni van Eyck, che se ne sta al di fuori della vita violenta e variopinta del suo tempo, un sognatore, un semplice, che attraversa la vita a capo chino e con lo sguardo rivolto in se stesso. Attenzione! Ché altrimenti rischiamo di cadere nella novella storico-artistica: come il «varlet de chambre» del duca serva riluttante i grandi signori, come i suoi compagni siano costretti a rinnegare con dolore la loro arte, per sciuparsi nelle feste di corti e nell'apparecchiare navi.

Nulla giustifica tale idea. L'arte dei fratelli Van Eyck, che ammiriamo, fioriva in mezzo alla vita di corte che ci urta. Il poco che sappiamo della vita di quei pittori ce li mostra come gente di mondo. Il duca di Berry vive in perfetto accordo con i suoi pittori di corte. Froissart lo incontrò, mentre conversava familiarmente con André Beauneveu nel suo castello di Mehun-sur-Yèvre. [1] I tre fratelli van Limburg, grandi miniatori, rallegrano il duca un capodanno con una nuova «surprise»: un nuovo manoscritto alluminato, che in realtà non è che un «livre contrefait d'une pièce de bois paincte en semblance d'un livre, où il n' a nulz feuillets ne riens escript».[2] Senza dubbio Giovanni van Eyck viveva in mezzo alla vita di corte. Le missioni diplomatiche segrete, di cui Filippo il Buono lo incaricò, indicano in lui un'esperienza del mondo. Tra i suoi contemporanei godeva fama di letterato, di uno che leggeva i classici e studiava geometria. Con gesto un po' bizzarro, egli ha scritto la sua modesta

divisa «Als ik kan» (come posso) in caratteri greci.

Se non ci ammonissero questi ed altri dati di fatto, saremmo facilmente indotti ad assegnare all'arte dei Van Eyck, nella vita del secolo XV, un posto sbagliato. Vi erano, in quell'epoca, due mondi che appaiono rigidamente distinti al nostro sguardo. Da un lato la vita della corte, della nobiltà e della ricca borghesia: millantatrice, ambiziosa, avida, multicolore e piena di passioni. Dall'altro il mondo grigio, tranquillo e monotono della «devotio moderna», gli uomini seri e le umili mogli dei borghesi, che cercavano conforto nelle Case dei Fratelli e della congrega di Windesheim: il mondo anche di Ruysbroeck e di Santa Colette. È qui che vorremmo collocare l'arte dei Van Eyck col suo quieto misticismo. Ed invece il suo posto è piuttosto nell'altro ambiente. I «devoti moderni» si mantenevano ostili alla grande arte che si sviluppava ai loro tempi. Essi erano contrari alla musica polifonica e persino agli organi,[1] mentre sono i borgognoni amanti della pompa, il vescovo Davide di Utrecht e Carlo il Temerario stesso che hanno a capo delle loro cappelle i primi maestri dell'epoca: Obrecht a Utrecht, Busnois preso il duca, che lo prese con sé al campo di Neuss. L'ordinario di Windesheim vietò qualunque modulazione del canto, e Tommaso da Kempis dice: «Se non potete cantare come l'allodola e l'usignuolo, cantate come i corvi e i ranocchi del pantano che cantano come Dio ha dato loro di cantare».[2] Sulla pittura si sono espressi meno esplicitamente, ma volevano i libri semplici e senza illustrazioni di carattere puramente artistico. [3] È più che probabile che avrebbero considerato persino un'opera quale l'«Adorazione dell'Agnello» come una manifestazione di mero orgoglio.

Del resto, quella separazione tra i due mondi era così netta come noi la vediamo? Vi abbiamo già accennato: c'erano molti punti di contatto tra gli ambienti di corte e quelli della vita severa e devota. Santa Colette e Dionigi il

Certosino frequentavano i duchi; Margherita di York, seconda moglie di Carlo il Temerario, aveva un vivo interesse pei conventi «riformati» del Belgio. Beatrice di Ravestein, una delle più illustri dame della corte borgognone, porta sotto le vesti di gala il cilicio: «Vestue de drap d'or et de royaux atournemens à luy duisans, et feignant estre la plus mondaine des autres, livrant ascout à toutes paroles perdues, comme maintes font, et monstrant de dehors de pareil usages avecques les lascives et huiseuses, portoit journellemente la haire sur sa chair nue, jeunoit en pain et en eau mainte journée par fiction couverte, et son màry absent couchoit en la paille de son lit mainte nuyt».[4] Anche i grandi e superbi signori conoscevano il raccoglimento che era divenuto una forma d'esistenza per i «devoti moderni», ma lo conoscevano soltanto a momenti e come reazione alla loro vita dissipata. Dopo la grande festa di Lilla, quando Filippo il Buono è ormai partito per Ratisbona per incontrarsi con l'imperatore, parecchi nobili e parecchie dame della corte si ritirano in osservanza e «menèrent moult belle et saincte vie».[1]

I cronisti che descrivono con tanti particolari il fasto e le cerimonie, non per questo tralasciano di manifestare a più riprese la loro avversione alle «pompes et beubans». Lo stesso Oliviero de la Marche rimedita, dopo la festa di Lilla, su «les oultraigeux excès et la grant despense qui pour la cause de ces banquetz ons esté faictz». Egli non vi trova alcun «entendement de vertu», ad eccezione di quegli *entremets*, nei quali compariva la Chiesa; ma un altro cortigiano gli spiega perché tutto ciò doveva svolgersi a quel modo.[2] Luigi XI aveva serbato, dal suo soggiorno alla corte di Borgogna, un odio contro tutto quel che era lusso.[3]

Le cerchie nelle quali e per le quali gli artisti lavoravano, erano del tutto diverse da quelle della «devotio moderna». Anche se la fioritura della pittura, come quella della

rinnovata religiosità, aveva le sue radici nella vita cittadina, non si può tuttavia chiamare borghese l'arte dei Van Eyck e dei loro allievi. La corte e la nobiltà la avevano attirata a sé. L'arte del miniare raggiunse il grado di squisitezza che distingue l'opera dei fratelli Van Limburg e le *Heures de Turin*, in grazia soprattutto del mecenatismo principesco. E anche la ricca borghesia delle grandi città del Belgio aspirava ad imitare la vita della nobiltà. La differenza tra l'arte dei Paesi Bassi Meridionali e della Francia da una parte, e quel poco che si può considerare come prodotto dei Paesi Bassi Settentrionali nel secolo XV dall'altra, può essere agevolmente considerata come differenza d'ambienti: là la vita lussuosa ed esuberante di Bruges, Gand e Bruxelles, in contatto costante colla corte; qui una cittadina isolata come Haarlem, affine piuttosto alle tranquille città dell'Yssel dove si svolgeva la «devotio moderna». Se è lecito designare l'arte di Dirk Bouts come arte di Haarlem (quel che possediamo di lui è nato nel Sud, che attirò pure lui), allora la sobrietà, asprezza e riservatezza propria della sua arte si possono considerare come espressioni della schietta vita borghese, di fronte alle arie aristocratiche, all'eleganza pomposa, al fasto e splendore dei. maestri meridionali. Infatti la scuola di Haarlem si avvicina di più al monde della serietà borghese.

I committenti dei grandi pittori, per quanto li conosciamo, erano, quasi senza eccezione, rappresentanti del capitalismo di quel tempo. Sono i principi stessi, i gran signori della corte e i nuovi ricchi, che sono numerosi nell'epoca borgognone e che, non meno degli altri, gravitano intorno alla corte. La potenza della Casa di Borgogna era basata precisamente sui servizi dei grandi finanzieri e sulla nuova nobiltà del denaro che essa creava e favoriva. La forma di vita di questi ambienti era quella dell'elegante ideale cavalleresco; si vive tra la pompa del Toson d'oro e il fasto delle feste e dei tornei. Sul quadro dei «Sette sacramenti» del

museo di Anversa, opera che irradia una fervida pietà, c'è uno stemma che fa supporre come donatore il vescovo di Tournai, Giovanni Chevrot. Questo Chevrot era, accanto a Rolin, il consigliere più intimo del duca,[1] suo zelante servitore negli affari del Toson d'oro e nei progetti per la grande crociata. Il tipo del grande capitalista di quei giorni è Pietro Bladelyn, la cui figura austera ci è nota dal trittico che ornava l'altare della chiesa nella sua cittadina di Middelburg, in Fiandra. Da ricevitore delle imposte di Bruges, sua città natale, era salito fino al posto di tesoriere generale del duca. Con parsimonia e con severo controllo aveva migliorato la situazione finanziaria. Divenne tesoriere del Toson d'oro e cavaliere; fu mandato in missione diplomatica nel 1440 per riscattare Carlo d'Orléans dalla prigionia inglese: doveva accompagnare il duca nella crociata contro i Turchi come amministratore dei mezzi finanziari. Impiegò le sue ricchezze, che facevano sbalordire i contemporanei, per lavori di arginatura — la colmata di Bladelyn tra Sluis e Zuidzande porta ancora il suo nome — e per fondare una nuova città: Middelburg in Fiandra.[1]

Jodocus Vydt, che fa mostra' di sé, come donatore, sulla pala dell'altare di Gand, e il canonico Van de Paele appartengono pure ai grandi capitalisti dell'epoca; anche i Croy e i Lannoy sono nuovi ricchi elevati alla nobiltà. Colpì più di tutto i contemporanei l'ascesa di Nicola Rolin, il cancelliere, «venu de petit lieu», e chiamato ai più elevati posti in qualità di giurista, finanziere e diplomatico. I grandi trattati dei duchi di Borgogna, dal 1419 fino al 1435, sono stati opera sua. «Soloit tout gouverner tout seul et à part luy manier et porter tout, fust de guerre, fust de paix, fust en fait de finances».[2] Aveva accumulato, con mezzi non troppo scrupolosi, ricchezze immense, che impiegò in molte fondazioni. E tuttavia si parlava con odio della sua cupidigia e del suo orgoglio. Non si credeva ch'egli fosse spinto a

quelle fondazioni da un senso di pietà. Questo Rolin, che vediamo inginocchiato con tanta devozione nel quadro di Giovanni van Eyck al Louvre, ch'egli fece dipingere per la sua città natale di Autun, e un'altra volta in quello di Ruggero van der Weyden fatto per l'ospedale di Beaune, era considerato un uomo che non conosceva se non le cose terrene. «Egli raccoglieva i frutti delle sue imprese sempre in terra, dice il Chastellain, come se la terra dovesse esser eterna per lui, nella qual cosa si ingannò il suo intelletto, che non voleva por misura e limite a ciò di cui la sua età avanzata gli metteva davanti agli occhi la prossima fine». E Giacomo du Clercq dice: «Le dit chancellier fust reputé ung des sages hommes du royaume à parler temporellement; car au regard du spirituel, je m'en tais».[3]

Dovremo supporre ora un ipocrita nel donatore della «Vierge au chancelier Rolin»? Abbiamo già parlato dell'enigmatica combinazione di peccati mondani, come l'orgoglio, l'avarizia e la lussuria, e di una pietà severa e una fede robusta, in caratteri come quelli di Filippo di Borgogna e di Luigi d'Orléans. Forse dovremo mettere anche Rolin nel novero dei rappresentanti di quel tipo morale. Non è facile penetrare nell'essenza di siffatte nature di un'epoca tanto lontana.

La pittura del secolo XV si muove in una sfera in cui gli estremi del misticismo e del grossolano materialismo si toccano. La fede, che in essa si esprime, è di una immediatezza tale che nessuna immagine terrena è troppo sensuale e troppo pesante per darle forma. Van Eyck può drappeggiare i suoi angeli e le figure divine sotto la pesante magnificenza di panni rigidi, incrostati d'oro e di pietre preziose; per richiamare alle altezze celesti non ha ancor bisogno delle falde svolazzanti e del dimenar di gambe del barocco.

Quella fede era immediata e robusta, ma non per questo

era primitiva. Il nome di «primitivi», pei pittori del secolo XV, cela il pericolo di un malinteso. «Primitivo in questo caso non deve significare che «primo nel tempo», in quanto non ci è nota una pittura anteriore; è dunque un termine puramente cronologico. Comunemente però si è inclini a intendere tale parola nel senso che lo spirito di quegli artisti sarebbe stato primitivo. E questo è senz'altro inesatto. Lo spirito di quell'arte è quello della fede stessa che abbiamo già descritto: un'estrema elaborazione di tutto ciò che appartiene alla fede, così da giungere all'immagine.

Un tempo le figure divine erano contemplate in un'infinita lontananza: fisse e rigide. Poi era venuto il pathos del fervore religioso; accompagnato da lacrime e da canti, aveva raggiunto il suo fiore nella mistica del secolo XII, soprattutto in S. Bernardo. Con commozione singhiozzante ci si volse a conquistare la Divinità. Per meglio partecipare alla passione divina, si imponevano a Cristo e ai santi tutti i colori e tutte le forme che la fantasia attingeva alla vita terrena. Un torrente di ricche immagini umane si era sparso attraverso tutti i cieli, diffondendosi sempre più in innumerevoli piccole ramificazioni. A poco a poco, e con sempre più raffinata elaborazione, tutto ciò ch'era sacro venne ridotto ad immagine fin nei minimi particolari. Le braccia supplichevoli avevano finito per tirar giù il cielo.

Per molto tempo la parola era stata superiore in forza espressiva alla creazione plastica e pittorica. In un periodo in cui la scultura conservava ancora molto della schematicità della maniera più antica ed era inoltre limitata dal suo materiale e dal suo campo d'attività, la letteratura aveva già cominciato a descrivere, fin dai particolari più minuti, tutti gli atteggiamenti corporei del dramma della Croce e ad esprimere tutte le emozioni che esso destava. Le *Meditationes vitae Christi,* attribuite a Bonaventura già verso il 1400,[1] divennero il modello di questo naturalismo patetico.

Le scene della nascita, dell'infanzia, della deposizione della Croce erano già state descritte con tanta vivacità, che si sapeva esattamente come Giuseppe di Arimatea fosse salito sulla scala e come avesse dovuto premere sulla mano del Signore per staccarne il chiodo.

Nel frattempo, però, anche la tecnica della pittura fa i suoi progressi: guadagna il terreno perduto e va anche più avanti. Con l'arte dei Van Eyck la rappresentazione pittorica della storia sacra ha raggiunto un grado di precisione e di naturalismo che, nella storia dell'arte, può forse figurare come un principio, ma che nella storia della cultura rappresenta una conclusione. Era ormai raggiunto il grado estremo nello sforzo di dar figura terrena al divino; il contenuto mistico era sul punto di svanire del tutto da quelle immagini, per lasciar dietro a sé soltanto il piacere che recava la forma variopinta.

Per tal ragione il naturalismo dei Van Eyck, che gli storici dell'arte sogliono considerare come un elemento foriero del Rinascimento, va piuttosto preso come il compiuto sviluppo dello spirito del tardo Medioevo. C'è in esso la medesima raffigurazione naturalistica del divino, che abbiamo potuto osservare in tutto ciò che si riferiva al culto dei santi, nei sermoni di Giovanni Brugman, nelle elaborate contemplazioni di Gerson e nelle descrizioni delle pene infernali di Dionigi il Certosino. È sempre la forma, che minaccia di soffocare il contenuto e gli impedisce di rinnovarsi. L'arte dei Van Eyck è, in quanto a contenuto, ancora tutta medioevale. Essa non porta idee nuove; è un termine, un punto finale. Il sistema concettuale del Medioevo era una costruzione completa che s'innalzava fino al ciclo; l'unica cosa che si potesse fare ancora, era di applicarvi colori ed ornamenti.

Nella sua ammirazione per la grande pittura il contemporaneo dei Van Eyck si rendeva conto di due cose:

anzitutto della precisa raffigurazione del soggetto e inoltre dell'abilità inconcepibile, della meravigliosa perfezione dei dettagli, nella riproduzione fedelissima della natura. Da una parte, un apprezzamento che riguarda più la religiosità che la emozione estetica, dall'altra uno stupore ingenuo che, secondo le nostre concezioni, non arriva fino all'emozione estetica. Un letterato genovese della metà del secolo XV, Bartolomeo. Fazio, è il primo di cui si conoscano osservazioni critiche sulle opere di Giovanni van Eyck, opere in parte ora perdute. Egli celebra la bellezza e la verecondia d'una Madonna, i capelli dell'angelo Gabriele «che superano i capelli veri», la santa austerità ascetica che illumina il volto di S. Giovanni Battista, il modo in cui «vive» un S. Girolamo. Ammira anche la prospettiva della stanza di S. Girolamo, il raggio di sole che penetra attraverso una fessura, l'immagine di una bagnante riflessa nello specchio, le goccie di sudore sul corpo di un'altra donna, la lampada che arde, il paesaggio con viandanti e montagne, boschi, villaggi e castelli, le lontananze infinite dell'orizzonte e ancora una volta lo specchio. I termini che adopera non tradiscono altro che meraviglia e stupore. Egli si lascia trascinare piacevolmente dalla fantasia e non s'interessa della bellezza dell'insieme: è l'apprezzamento ancor tutto medioevale dell'opera medioevale.[1]

Quando, un secolo dopo, le concezioni artistiche del Rinascimento ebbero trionfato, era proprio quell'elaborazione eccessiva del particolare che si rimproverava all'arte fiamminga come suo difetto capitale. Se Francesco de Holanda, il pittore portoghese che fa passare le sue meditazioni sull'arte per conversazioni avute con Michelangelo, rende secondo verità l'opinione del grande maestro, questi avrebbe detto press'a poco così: «La pittura fiamminga piace più di quella italiana alla gente devota. Questa non fa mai versar lacrime, l'altra fa piangere

abbondantemente, e ciò non è affatto una conseguenza della forza e dei meriti di quell'arte, ma si deve soltanto alla grande sensibilità dei devoti. La pittura fiamminga incontra il gusto delle donne, soprattutto delle vecchie e delle molto giovani, e inoltre dei frati, delle monache e di tutta la brava gente che non è suscettibile di sentire la vera armonia. Nelle Fiandre si dipinge principalmente per riprodurre ingannevolmente l'aspetto esteriore delle cose, e di preferenza soggetti che provocano l'entusiasmo o che sono irreprensibili, come i santi e i profeti. Nel più dei casi, però, essi dipingono ciò che si suoi chiamare un paesaggio e lo riempiono di figure. Questo, sebbene l'occhio goda a vederlo, in realtà non è né arte né ragione; non vi è né simmetria né proporzione, né scelta né grandezza; in una parola: quell'arte è senza forza e senza grandezza; vuoi riprodurre nello stesso tempo e con perfezione molte cose, una sola delle quali basterebbe perché ci si dedicassero tutte le forze».

Con «devoti» qui sono designati gli spiriti d'impronta ancor medioevale. L'antica bellezza era diventata per questo grande artista una cosa buona per gli umili e i deboli. Non tutti però giudicavano così. Per un Dürer e un Quintino Metsys e per un Giovanni van Scorel, che si dice abbia baciato l'«Adorazione dell'Agnello», l'arte antica non era affatto morta. Ma Michelangelo rappresenta qui più schiettamente il Rinascimento. Ciò che egli condanna nell'arte fiamminga, sono precisamente i tratti essenziali dello spirito del tardo Medioevo: la violenta sentimentalità, la tendenza a vedere ogni particolare come una cosa per sé stante, ogni qualità come qualcosa di essenziale, il perdersi nella molteplicità e nella varietà delle cose vedute. A tutto ciò si oppone la nuova concezione dell'arte e della vita del Rinascimento, a cui, come sempre accade, non si poteva pervenire se non in grazia d'una momentanea cecità verso la

bellezza e la verità immediatamente precedenti.

XIX

LA SENSIBILITÀ ESTETICA

La coscienza di un godimento estetico e la sua espressione in parole non si sono sviluppate che tardi. L'uomo del secolo XV disponeva, per esprimere la sua ammirazione davanti alle opere d'arte, di termini che ci attenderemmo da un borghese stupefatto. La nozione stessa della bellezza artistica gli è ancora sconosciuta. Se la bellezza dell'arte lo riempie di luce e di commozione, egli converte immediatamente tale sentimento in un senso di comunione con Dio o in gioia di vivere.

Dionigi il Certosino ha scritto un trattato *De venustate mundi et pulchritudine Dei.*[1] Dunque già nel titolo la vera bellezza è attribuita soltanto a Dio; il mondo può esser soltanto «venustus», grazioso, leggiadro. Tutte le bellezze del creato, dice egli, sono soltanto rivoletti della bellezza suprema; una creatura è chiamata bella in quanto partecipa della bellezza della natura divina e quindi le diventa in certa misura simile.[2] Questa estetica larga e sublime, per la quale Dionigi poggiava sullo Pseudo-Areopagita, su S. Agostino, Ugo da San Vittore e Alessandro di Hales,[3] avrebbe dovuto servire di base per l'analisi d'ogni bellezza. Ma mancavano ancora al secolo XV le forze necessarie a tale scopo. Dionigi prende dai suoi predecessori persino gli esempi di bellezza terrena, una foglia, il mare dal colore cangiante, il mare irrequieto, e segue specialmente i due acuti Vittorini del secolo XII: Riccardo ed Ugo. Se si propone di analizzare da sé la bellezza, rimane alla superficie. Le erbe son belle perché son verdi, le pietre preziose perché luccicano, il corpo umano, il dromedario ed il cammello perché son conformi

allo scopo. La terra è bella perché è lunga e larga, i corpi celesti perché sono rotondi e chiari. Delle montagne ammiriamo la grandezza, dei fiumi la lunghezza, dei campi e dei boschi l'estensione, della terra stessa la massa smisurata.

Il pensiero medioevale riconduce sempre la nozione di bellezza a idee di perfezione, di proporzione e di splendore. «Nam ad pulchritudinem, — dice S. Tommaso d'Aquino — tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur».[1] Anche Dionigi cerca d'applicare unità di misura di tal fatta. Ma il risultato è sempre disgraziato: l'estetica applicata è sempre una cosa imbarazzante. Non è da stupirsi che, con una nozione di bellezza così intellettualistica, lo spirito non possa indugiare sulla bellezza terrena: quando vuol descrivere il bello, Dionigi devia subito verso la bellezza invisibile: quella degli angeli e dell'empireo. Oppure la cerca nelle cose astratte: la bellezza della vita è lo stesso cammino della vita secondo i dettami della legge divina, scevro dalla bruttura del peccato. Della bellezza dell'arte non parla, e neppure di quella della musica, che più d'ogni altra avrebbe dovuto colpirlo come un valore estetico a sé.

Questo stesso Dionigi, entrato un giorno nella chiesa di San Giovanni a Bosco Ducale, mentre suonava l'organo, fu a un tratto rapito dalla dolce melodia in un'estasi prolungata.[2] L'emozione artistica si trasformò immediatamente in esperienza religiosa. Non gli sarà nemmeno passata per la mente l'idea che nella bellezza della musica o dell'arte figurativa egli potesse ammirare qualcosa di diverso dal divino.

Dionigi fu tra coloro che disapprovarono l'introduzione della musica moderna, polifonica, nella chiesa. La voce rotta (fractio vocis), così scrive seguendo un autore più antico,

sembra il sintomo di un'anima spezzata: la si può comparare ai capelli arricciati in un uomo o a un vestito pieghettato in una donna: non è altro che vanità. Alcuni che avevano partecipato a quel canto a più voci gli avevano confidato che vi erano in esso un certo orgoglio e una «lascivia animi». Egli riconosce che vi sono dei devoti che dalle melodie vengono intensamente stimolati alla contemplazione e alla devozione, ed è per ciò che la Chiesa tollera gli organi. Ma quando la musica artistica serve a dilettare l'udito e a dar piacere ai presenti, soprattutto alle donne, essa va scartata senz'altro.[1]

Si vede come lo spirito medioevale, nel descrivere la natura dell'emozione musicale, non trovi ancora altri termini, che non siano quelli indicanti sentimenti peccaminosi: l'orgoglio e una certa lascivia dell'animo.

Si scrisse continuamente sull'estetica musicale. E di regola si continuava a fondarsi sulle teorie musicali, da tempo non più comprese, dell'antichità classica. Ma sul modo in cui la bellezza musicale era realmente sentita, quei trattati non ci dicono in fondo molto. Quando si tratta d'esprimere che cosa si trova veramente di bello nella musica, ci si limita a termini generici, che sono affini a quelli adoperati per esprimere l'ammirazione destata dalla pittura. Ora vi si ammira la gioia celestiale, che si prova nella musica, ora l'eccellente imitazione. Tutto contribuiva a far apparire l'emozione musicale affine alla beatitudine celeste; non si trattava qui, come nella pittura, di una riproduzione di cose sacre, bensì di un'eco della stessa gioia dei paradiso. Quando il bravo Molinet, che evidentemente amava molto la musica, racconta come Carlo il Temerario, anche lui grande amatore di musica, passasse il tempo nel campo davanti a Neuss con la letteratura e specialmente con la musica, la sua anima di «retorico» esulta: «car musique est la résonnance des cieux, la voix des anges, la joie de paradis, l'espoir de l'air, l'organe

de l’Eglise, le chant des oyselets, la récréacion de tous cueurs tristes et désolés, la persécution et enchassement des diables».[1] Ci si rendeva, naturalmente, conto dell’elemento estatico che si nasconde nella sensazione musicale. «La forza delle armonie», dice Pierre d’Ailly, «attira talmente l’anima umana a sé, da sottrarla non solo alle altre passioni e preoccupazioni, ma da sollevarla addirittura sopra se stessa».[2]

Se già nella pittura si ammirava l’imitazione parlante degli oggetti naturali, per la musica il pericolo che si cercasse la bellezza nell’imitazione era ancor maggiore. Già da tempo infatti la musica aveva fatto uso abbondante delle sue possibilità espressive. L’esempio più noto di tale uso è la «caccia» (che è ancora nell’inglese *catch* il termine musicale per un *canone),* la quale in origine imitava una vera caccia. Oliviero de la Marche racconta di aver sentito in una di quelle «caccie» i cagnolini che guaivano e i mastini che abbaiavano e le trombe che suonavano come se si fosse nella foresta.[3] Al principio del secolo XVI le *Inventions* di Janequin, allievo del celebre Josquin de Près, riproducevano musicalmente alcune caccie, il tumulto della battaglia di Marignano, lo schiamazzo del mercato di Parigi, «le caquet des femmes» e il canto degli uccelli.

L’analisi teoretica del bello rimane dunque manchevole, e l’espressione dell’ammirazione è superficiale. L’analisi non va dapprima più in là della spiegazione della bellezza mercé le nozioni di misura, eloquenza, ordine, grandezza, conformità allo scopo e soprattutto mercé i concetti di splendore e luce. Per spiegare la bellezza delle cose spirituali Dionigi le riduce alla luce: l’intelletto è una luce; la sapienza, la scienza, l’abilità sono nient’altro che bagliori luminosi che con la loro chiarezza illuminano la mente.[1]

Se si ricercano le traccie del sentimento estetico di quell’epoca non nelle sue definizioni della nozione di

bellezza, né in quel che dice delle emozioni risvegliate dalla pittura e dalla musica, ma nelle sue espressioni spontanee di lieto entusiasmo per la bellezza, si scopre che quelle espressioni corrispondono quasi sempre a sensazioni di luce e splendore o di vivace movimento.

È raro che Froissart sia sotto l'impressione di una bellezza; aveva troppo da fare con i suoi interminabili racconti. Ma c'è uno spettacolo che torna sempre a strappargli parole di gioia estatica: le navi colle bandiere e le fiamme sventolanti e i blasoni variopinti scintillanti al sole. Oppure anche il giuoco dei raggi del sole sugli elmi, le corazze, le punte delle lancie, i pennoncelli e i vessilli dei cavalieri in marcia.[2] Eustachio Deschamps ammira la bellezza dei mulini che girano e del sole che si riflette in una goccia di rugiada; La Marche nota la bellezza del sole che illumina i biondi capelli di una brigata di cavalieri tedeschi e boemi.[3]

A quest'ammirazione per tutto ciò che luccica, si collega l'ornamentazione delle vesti, che nel secolo XV consisteva ancora essenzialmente nella sovrabbondanza di pietre preziose. Solo più tardi le pietre si sostituiscono con nastri e fiocchi. Per aggiungere a quel luccichio un tintinnio, si portano campanelli o monete: La Hire porta un mantello rosso tutto coperto di campanacci d'argento. In un ingresso solenne del 1465 il capitano Salazar è accompagnato da venti cavalieri coperti d'armatura, i cui cavalli hanno grandi campane d'argento; sulla gualdrappa del suo cavallo, ad ognuna delle figure di cui è cosparsa è attaccato un sonaglio di argento dorato. All'entrata di Luigi XI in Parigi, nel 1461, i cavalli di Charolais, di Croy, di Saint Pol e di altri grandi signori sono adornati nello stesso modo; quello del conte di Charolais porta sul dorso una campana sospesa fra quattro pilastrini. Un duca di Cleve deve a tale ornamento il nomignolo di «Johenneken mit den bellen», Giovannino

dalle campane. Carlo il Temerario appare ad un torneo in abito di gala tutto coperto di fiorini sonanti; dei gentiluomini inglesi portano vesti coperte di «nobili» d'oro.[1] Alle feste nuziali del conte di Ginevra a Chambéry, nel 1434, un gruppo di signori e di dame eseguiscono una danza, tutti vestiti di bianco e coperti di «or dinquant»; i signori hanno inoltre larghe cinture piene di sonagli.[2]

Il medesimo ingenuo piacere per tutto ciò che attira fortemente l'attenzione, si nota anche nel senso del colore. Se si volesse determinare con esattezza tale senso, sarebbe necessaria una vasta indagine statistica non solo sulla scala cromatica della pittura, ma anche su quella dell'abbigliamento e dell'arte decorativa: in quanto all'abbigliamento bisognerebbe desumerla più dalle numerose descrizioni che dagli scarsi resti di stoffe che ci rimangono. Alcuni dati preziosi ci fornisce l'Araldo Sicilia nel suo già menzionato *Blason des couleurs*. Nelle cronache troviamo pure ampie descrizioni dei costumi portati ai tornei e durante gli ingressi solenni. S'intende che in quei vestiti di gala dominano colori del tutto diversi da quelli di ogni giorno. L'Araldo Sicilia ha un capitolo, assai ingenuo, sulla bellezza dei colori. Il rosso è il colore più bello, il bruno quello più brutto. Tuttavia quello che gli piace di più è il verde, il colore della natura. Fra le combinazioni di colori egli loda quelle di giallo pallido e azzurro, di arancione e bianco, di arancione e rosa, di rosa e bianco, di nero e bianco e molte altre. Azzurro-verde e verde-rosso sono molto in uso, ma non sono belli. I suoi mezzi linguistici per designare i colori sono naturalmente ancora limitati. Cerca di distinguere le varie sfumature di grigio e di bruno, chiamandole «bruno biancastro» «bruno violetto» ecc.

La veste comune impiega già molto il grigio, il nero e il lilla.[1] «Il nero», dice Sicilia, «oggidì è più alla moda per le vesti, a motivo della sua semplicità. Ma tutti ne abusano». Il

costume maschile ideale ch'egli propone, consta di un giustacuore nero, brache grigie, scarpe nere, guanti gialli etc. Per le vesti sono anche ricercate le stoffe grigie, quelle viola e quelle brune di diverse tonalità. Il blu è portato dai contadini e dagli inglesi. Si addice pure alle giovinette, come il rosa. Il bianco conviene ai bambini fino al settimo anno e agli scemi! Il giallo è soprattutto per la gente di guerra, paggi e servi; esso non piace se non è accompagnato da altri colori. «E quando verrà il mese di maggio, non vedrete portare altro colore che non sia il verde».[2]

Nei vestiti di gala, il colore che predomina è il rosso; del resto non ci si attende altro da un'epoca così rossa. Gli ingressi solenni dei principi sono spesso fatti tutti in rosso.[3] Ma anche il bianco è spesso prescelto come colore uniforme delle feste. Ogni combinazione di colori è ammessa: si trovano il rosso-blu e il blu-viola. In una rappresentazione, descritta dal La Marche, compare una giovinetta in seta viola su una chinea con gualdrappa di seta azzurra, condotta da tre uomini in seta vermiglia con cappe di seta verde. I cavalieri dell'Ordine del Porcospino, fondato da Luigi d'Orléans, portavano un abito di drappo viola, un mantello di velluto azzurro foderato di raso cremisino.[4] Non si può negare una predilezione per le combinazioni di colori cupi e accesi, e di opachi e vivaci.

Il nero, soprattutto il velluto nero, rappresenta incontestabilmente meglio il fasto superbo e cupo che è nel gusto dell'epoca, l'orgoglioso distacco dalla gaia vita all' intorno. Filippo il Buono, passata la giovinezza, si veste sempre di nero e lo fa anche portare al suo seguito e ai suoi cavalli.[5] Il re Renato, ancor più disposto alla raffinatezza e alla distinzione, usa i colori grigio, bianco e nero.[1]

La rarità dell'azzurro e del verde non va forse spiegata soltanto come una mera conseguenza del senso del colore. Fra tutti i colori l'azzurro e il verde avevano una speciale

importanza simbolica e quel significato era loro talmente proprio, da renderli quasi inservibili per le vesti. Ambedue infatti erano colori dell'amore: il verde designava l'innamoramento, l'azzurro la fedeltà. O, per dir meglio, essi erano i colori propri dell'amore, ma anche gli altri potevano servire a quel simbolismo. Deschamps dice degl'innamorati:

Li uns se vest pour li de vert,
L'autre de bleu, l'autre de blanc,
L'autre s'en vest vermeil com sanc,
Et cilz qui plus la veult avoir
Pour son grant dueil s'en vest de noir.[2]

Ma il verde rimaneva sempre il colore del giovane amore pieno di speranza:

Il te fauldra de vert vestir.
C'est la livrée aux amoureulx.[3]

Per la stessa ragione anche il cavaliere errante non può essere vestito che di verde.[4]

Volendo dimostrare la sua fedeltà, l'innamorato si veste d'azzurro; perciò Christine de Pisan fa rispondere dalla dama all'innamorato che accenna alla sua veste azzurra:

Au bleu vestir ne tient mie le fait
N'à devises porter, d'amer sa dame,
Mais au servir de loyal cuer parfait
Elle sans plus, et la garder de blasme.
.... Là gist l'amour, non pas au bleu porter,
Mais puet estre que plusieurs le meffait
De faulseté cuident couvrir soubz lame
Par bleu porter....[1]

Qui troviamo probabilmente anche la spiegazione, perché il color azzurro, per una specie di capovolgimento ironico, potesse significare anche l'infedeltà e poi finisse per esser applicato non solo all'infedele, ma anche all'ingannato. In Olanda la cuffia azzurra designava l'adultera, e in Francia la

«cote bleue» è il vestito dell'ingannato:

Que cils qui m'a de cote bleue armé
Et fait monstrer au doy, soit occis.[2]

È inutile indagare se da ciò provenisse il significato del colore azzurro come colore della stoltezza in genere («blauwe scute» [3] indica il veicolo dei pazzi).

Anche il giallo e il bruno trovavano poco favore; ma in questo caso dev'esser intervenuta l'avversione a quei colori in quanto tali: il giallo e il bruno non piacevano perché erano trovati brutti, e si attribuì loro un significato ingrato per questo motivo. La mal maritata dice:

Sur toute couleur j'ayme la tennée
Pour ce que je l'ayme m'en suys habillée,
Et toutes les aultres ay mis en obly.
Hellas! mes amours ne sont icy.

E in un'altra canzone è detto:

Gris et tannée puis bien porter
Car ennuyé suis d'espérance [4]

Il grigio, al contrario del bruno, è molto. usato nei vestiti di gala; era colore di tristezza come il bruno, ma aveva probabilmente una sfumatura più elegante.

Il giallo designava già allora l'ostilità. Enrico di Württemberg passa davanti al duca di Borgogna, con tutto il suo seguito vestito di giallo, «et fut le duc adverty que c'estoit contre luy».[1]

Dopo la metà del secolo sembra che per qualche tempo il bianco e il nero diminuiscano, mentre l'azzurro e il giallo aumentano (ma è solo una fugace impressione, che andrebbe confermata). Nel secolo XVI le combinazioni di colori particolarmente arrischiate, di cui si è parlato, sono, in gran parte, scomparse dalle vesti, mentre anche l'arte cerca di evitare gli ingenui contrasti dei colori primari. Non è dall'Italia che viene agli artisti dei paesi borgognoni il senso

per l’armonia dei colori. Già Gerardo David, che in quanto alle forme continua a lavorare esattamente nello stile della vecchia scuola, mostra, in paragone coi suoi predecessori, un raffinamento del senso del colore. Ciò dimostra che questo senso è congiunto nel suo sviluppo con lo svolgimento generale dello spirito. È questo un campo in cui c’è ancora molto da attendere dalla collaborazione della storia dell’arte e della storia della civiltà.

XX

IMMAGINE E PAROLA

Chiunque cerchi con serietà di segnare una netta linea di separazione tra Medioevo e Rinascimento, si avvede sempre che i confini gli si vanno allargando e spostando. Scopre nel lontano Medioevo forme e movimenti, che sembrano già recare l'impronta del Rinascimento; ed il concetto di Rinascimento vien allora stiracchiato, per poter accogliere anche questi fenomeni, fino a perdere ogni elasticità.[1] Ma è vero anche il contrario: chi studia senza preconcetti lo spirito del Rinascimento scopre in esso un carattere molto più «medievale» di quanto la teoria sembra voler ammettere. L'Ariosto, il Rabelais, Margherita di Navarra, il Castiglione, nonché tutta l'arte pittorica, sono ancora, in quanto a forma e a contenuto, pieni di elementi medievali. E tuttavia noi non possiamo rinunciare alla distinzione: Medioevo e Rinascimento son diventati per noi dei concetti, in cui cogliamo la natura delle due epoche nella loro particolarità e diversità, con una chiarezza pari a quella con cui distinguiamo la mela dalla fragola, mentre è poi quasi impossibile definire con precisione questa differenza.

È necessario però ricondurre il concetto di «Rinascimento» (che non contiene in sé così chiaramente come quello di «Medioevo» un limite di tempo) al suo significato originario col massimo rigore possibile. Dobbiamo rigettare senz'altro la teoria di Fierens Gevaert [1] e di altri che assegnano Sluter e Van Eyck al Rinascimento. Essi sanno di Medioevo, completamente; essi sono medioevali nella forma e nel contenuto. Nel contenuto, perché la loro arte, nel soggetto, nell'idea, nella destinazione

non ha perduto nulla di antico né acquistato nulla di nuovo. Nella forma, perché proprio il loro scrupoloso realismo, il loro sforzo di raffigurare tutto in immagini corporee, costituisce il frutto maturo dello schietto spirito medioevale. Lo abbiamo visto infatti dominare nel pensiero e nell'immaginazione religiosa, come pure nella mentalità comune e nella vita di ogni giorno. Il realismo minuzioso è un tratto che il Rinascimento abbandona solo al culmine, nel Cinquecento italiano, mentre il Quattrocento lo ha ancora in comune con l'arte settentrionale.

In Francia ed in Borgogna l'arte figurativa e la letteratura del secolo XV, per quanto possano creare di nuova bellezza, non esprimono affatto il nuovo spirito. Esse sono ancora al servizio dello spirito che sta scomparendo; hanno il loro posto nel compiuto sistema del pensiero medioevale. Per esse non c'è ancora altro compito che non sia quello di raffigurare ed adornare perfettamente idee lungamente meditate. Il pensiero sembra esaurito; lo spirito attende una nuova fecondazione.

Nei periodi in cui la creazione artistica si limita a dare espressione, mediante una mera trascrizione, ad un patrimonio d'idee già da tempo chiarito e completamente elaborato, l'arte figurativa ha un valore superiore a quello della letteratura. Non per i contemporanei: per loro il pensiero, anche se non fiorisce più, ha ancora tanta efficacia di persuasione e tanta importanza, che è proprio la variazione formale, che la letteratura gli dà, ciò che essi amano ed ammirano. Tutte le poesie, per noi così disperatamente monotone e superficiali, in cui risuona la melodia del secolo XV, furono lodate dai contemporanei con un entusiasmo che nessun quadro seppe suscitare. Non ci si rendeva conto ancora dell'alto valore sentimentale delle arti figurative o, per lo meno, non si sapeva dare espressione a tale riconoscimento.

Il fatto che per noi quella letteratura ha in grandissima parte perduto ogni profumo ed ogni splendore, mentre l'arte figurativa ci commuove più profondamente di quanto non colpisse i contemporanei, si spiega con la differenza fondamentale che esiste fra l'effetto esercitato dall'immagine e quello prodotto dalla parola. Sarebbe troppo comodo ed anche troppo poco persuasivo voler trovare la spiegazione nella qualità degli ingegni, ed ammettere che i poeti, ad eccezione di Villon e Carlo ď Orléans, fossero tutti teste vuote e convenzionali, i pittori invece tutti geni.

La medesima maniera di dar forma ottiene nell'arte figurativa e nella letteratura effetti assai diversi. Il pittore, anche quando si limita a ritrarre semplicemente, con linee e colori, una realtà esterna, mette sempre, dietro a quella imitazione puramente formale, un qualcosa di inespresso e di inesprimibile. Il poeta invece, se non mira a qualcosa di più alto che non sia la mera traduzione verbale di una realtà visibile o già elaborata dal pensiero, esaurisce nella parola stessa tutto il tesoro dell'inespresso. Può succedere che il ritmo e il suono conferiscano una nuova ed inespressa bellezza; ma se anche questi elementi sono deboli, allora l'effetto della poesia non perdura al di là dell'interesse per il contenuto. Il contemporaneo reagisce ancora alla parola del poeta con una moltitudine di associazioni vive, perché il contenuto è ancora intrecciato con la sua vita, e gli sembra nuovo e fresco nella veste della nuova parola.

Ma dal momento che il contenuto non ci afferra più per se stesso, la poesia non può esercitare la sua efficacia che per la forma. La forma ha un'importanza incomparabile, e può essere così nuova e così viva, da fare appena pensare al contenuto. Nella letteratura del secolo XV fioriva già una nuova bellezza della forma, ma molto più spesso dominava ancora una vecchia forma, ed il ritmo e l'armonia sono ancora di scarso valore. Senza nuovi pensieri e senza forme

nuove, ai poeti non rimane che parafrasare all'infinito e ricantare temi abusati. Questi poeti non hanno più avvenire.

Per il pittore d'un siffatto periodo, l'ora del successo viene invece più tardi. Egli vive infatti del tesoro dell'inespresso, e la ricchezza di quel tesoro determina gli effetti più profondi e più durevoli di ogni arte. Si guardino i ritratti di Giovanni van Eyck. Qui la. faccia appuntita e ritrosa di sua moglie; là la rigida e superba testa aristocratica di Baldovino di Lannoy. E là ancora la fisionomia sinistra e chiusa del canonico Van de Paele, il viso sofferente e rassegnato dell'Arnolfini di Berlino, quello enigmatico di «Leal souvenir». In tutti v' è il miracolo della personalità scandagliata fino in fondo. L'analisi dei caratteri vi è giunta alla massima profondità possibile: tutto è stato visto senza esser detto. Anche se Giovanni van Eyck fosse stato il più grande poeta del suo secolo, il mistero che si rivela nei suoi quadri non si sarebbe dischiuso in parole.

Sta qui la ragione profonda per la quale l'arte e la letteratura del secolo XV, nonostante l'identità d'atteggiamento e di spirito, non si corrispondono. Ma, una volta ammessa questa differenza, è possibile scoprire, confrontando l'espressione letteraria e quella pittorica in determinati casi e particolari, una concordanza molto maggiore di quella che si supponga a prima vista.

Se si prende, da un lato, l'opera dei Van Eyck e dei loro successori come l'esempio più forte, veramente rappresentativo dell'arte di quel tempo, quali opere letterarie si dovranno metter loro accanto per poter fare un paragone che regga? Non in primo luogo quelle che trattano gli stessi soggetti, ma quelle che scaturiscono dalle medesime sorgenti, che provengono dalla medesima sfera di vita. E questa è, come s' è accennato di sopra, la sfera della sontuosa vita di corte e della borghesia ricca e presuntuosa. La letteratura che sta sullo stesso piano dell'arte dei Van

Eyck è quella della corte o almeno dell'aristocrazia, scritta in francese, letta ed ammirata dai ceti sociali che danno le loro ordinazioni ai grandi pittori.

A prima vista appare qui un contrasto che sembra quasi rendere inutile ogni paragone: la materia della pittura è prevalentemente religiosa, quella della letteratura franco-borgognone prevalentemente profana. Tuttavia bisogna tener conto di due fatti: anzitutto che un tempo l'elemento profano ha avuto un posto assai più importante nell'arte figurativa di quanto gli avanzi non facciano supporre, ed inoltre che nella letteratura i generi profani attraggono troppo esclusivamente la nostra attenzione. La canzone d'amore, le ultime propaggini del *Roman de la rose* e del romanzo cavalleresco, la novella, la satira, la storiografia — son questi i generi ai quali la storia della letteratura dedica in primo luogo la sua attenzione. Per quel che concerne la pittura di quell'epoca, pensiamo subito alla profonda serietà dei quadri da altare e dei ritratti, mentre la letteratura significa per noi in primo luogo il rozzo riso lascivo della satira erotica e i monotoni orrori delle cronache. Si ha quasi l'impressione che quel secolo abbia dipinto le sue virtù e descritto i suoi peccati. Ma è soltanto un'apparenza, una illusione ottica.

Consideriamo un'altra volta la grande diversità degli effetti, che l'arte e la letteratura del secolo XV suscitano in noi. Fatta eccezione di alcuni pochi poeti, la letteratura stanca ed annoia. Monotone allegorie stiracchiate all'infinito, in cui non c'è una figura che offra qualcosa di nuovo e d'originale, e che non hanno altro contenuto se non la sapienza dei secoli trascorsi, stantia e spesso ormai insulsa. Ricorrono sempre i medesimi temi formali: il dormiente nel frutteto, a cui appare una dama simbolica, la passeggiata mattutina al principio di maggio, la tenzone fra la dama e l'innamorato o fra due amiche o fra qualunque

altra coppia, su un punto di casistica amorosa. Una superficialità desolante, ornamenti stilistici d'orpello, un romanticismo zuccherato, una fantasia logora, un piatto moralismo — e si torna sempre a sospirare: ma son questi i contemporanei di un Giovanni van Eyck? Può un uomo come lui aver ammirato tutto ciò? È più che probabile. E non è certo più strano che veder Bach adattarsi ai poetastri piccolo-borghesi, che mettevano in versi la loro reumatica ortodossia.

Il contemporaneo che vede nascere le opere d'arte, le accoglie tutte ugualmente nel suo sogno. Egli non le apprezza secondo la loro oggettiva perfezione estetica, ma secondo la vastità della risonanza che esse suscitano in lui con la santità o la veemente vivacità della loro materia. Solo più tardi, quando il vecchio sogno è svanito e la santità e la passione si sono dileguate come il profumo di una rosa, solo allora l'opera d'arte incomincia ad agire come arte pura, cioè pei suoi mezzi espressivi: pel suo stile, la sua costruzione, la sua armonia. Questi mezzi possono essere di fatto i medesimi nell'arte figurativa e nella letteratura, e tuttavia produrre valori artistici completamente diversi.

La letteratura e l'arte del secolo XV partecipano di quella qualità generale, di cui si è già parlato come del tratto essenziale dello spirito del tardo Medioevo: la elaborazione di tutti i particolari, la tendenza a non lasciare senza sviluppo nessun pensiero e nessuna immagine che passi per la mente, a raffigurare tutto realisticamente e compiutamente fin dove è possibile. Erasmo racconta di aver ascoltato una volta, a Parigi, un prete predicatore per quaranta giorni di seguito sulla parabola del figliuol prodigo, cioè per tutta una quaresima: il prete descrisse il viaggio di andata e di ritorno e come il figliuol prodigo desinasse una volta in un'osteria con pasticci di lingua, come transitasse un'altra volta dinanzi a un mulino, come giocasse ai dadi,

come fosse sceso in una bettola; e spremette le parole dei profeti e degli evangelisti in modo da poterle far corrispondere alle sue fandonie. a Ed in tal maniera appariva simile a un dio alla folla ignorante e ai grandi signori panciuti».[1]

Questa tendenza alla sfrenata elaborazione la vogliamo analizzare in due quadri di Giovanni van Eyck. Anzitutto nella «Madonna del cancelliere Rolin», che si trova al Louvre.

L'esattezza meticolosa con cui sono trattati la stoffa delle vesti, il marmo delle lastre e delle colonne, il luccichio delle finestre, il messale del cancelliere, in ogni altro pittore che non fosse Van Eyck noi la chiameremmo pedantesca. In un particolare la finitezza esagerata danneggia veramente l'effetto, cioè nell'ornamentazione dei capitelli, sui quali in un angolo, quasi fra parentesi, si vedono riprodotti la cacciata dal Paradiso, i sacrifizi di Caino e di Abele, l'uscita dall'Arca di Noè e il peccato di Cam. Ma solamente fuori dell'atrio aperto, che circonda le figure principali, il gusto dei particolari arriva all' estremo. Attraverso le arcate si apre ai nostri occhi la prospettiva più maravigliosa che Van Eyck abbia mai dipinta. Ecco la descrizione che ne dà Durand-Gréville.[1]

«Se, spinti dalla curiosità ed imprudenti, ci avviciniamo un po' troppo, siamo perduti: rimarremo afferrati per tutto il tempo che può durare lo sforzo di una attenzione continuata. Si è presi dalla finezza del particolare; si osservano, ad uno ad uno, i fiorami della corona della Vergine, oreficeria di sogno; si guardano, figura per figura, i gruppi che riempiono, senza appesantirli, i capitelli dei pilastri, e fiore per fiore, foglia per foglia, le ricchezze dell'aiuola; tra la testa del divin Bambino e la spalla della Vergine, l'occhio sorpreso scopre, in una città piena di comignoli e di adorni campanili, una grande chiesa dai

numerosi contrafforti, un'ampia piazza tagliata in due per tutta la sua larghezza da una scala, sulla quale vanno e vengono e corrono innumerevoli piccoli tocchi di pennello, che sono altrettante figure; lo sguardo è attirato da un ponte a schiena d'asino carico di gente che si affretta e s'incrocia; segue i meandri di un fiume solcato da barche microscopiche, in mezzo al quale, su un'isola più piccola dell'unghia di un bambino, s' innalza, cinto d'alberi, un castello signorile dai numerosi torrioni; percorre, a sinistra, una banchina ornata d'alberi e popolata di gente che passeggia; corre sempre più lontano; oltrepassa, una ad una, le creste delle colline verdeggianti; riposa, per un momento, su una linea lontana di monti nevosi e si perde finalmente nell'infinito di un cielo appena azzurro, dove sfumano nuvole fluttuanti».

E ora viene il miracolo: in tutto ciò, contrariamente a quel che affermava il discepolo di Michelangelo, l'unità e l'armonia non vanno perdute. «E quando comincia a imbrunire, un minuto prima che la voce dei custodi venga a interrompere la vostra contemplazione, ecco che il capolavoro si trasfigura nella dolcezza del crepuscolo; il suo cielo. diventa ancor più profondo; la scena principale, i cui colori sono impalliditi, ora s'immerge nell'infinito mistero dell'Armonia e dell'Unità».

L'altra opera che si presta all'analisi dell'elaborazione illimitata dei particolari è l'«Annunciazione» dell'Ermitage di Pietroburgo. Se il trittico, di cui questo quadro forma la parte destra, è mai esistito nel suo insieme, quale creazione mirabile dev' essere stato! Si direbbe che in esso Van Eyck abbia voluto dimostrare la virtuosità del maestro per cui non esiste difficoltà e che può ed osa tutto. Nessuna delle sue opere è più primitiva, più ieratica ed insieme più raffinata. Non è nell'intimità di una camera da letto che l'Angelo porta il suo messaggio (scena che ha dato origine a tutta la pittura

d'interni), ma in una chiesa, così come era prescritto dal codice dell'arte più antica. Le due figure mancano, nell'attitudine e nell'espressione del viso, della soave tenerezza che caratterizza l'«Annunciazione» dell'altare di Gand. L'Angelo saluta Maria con un inchino cerimonioso; non si inginocchia col ramo di giglio in mano e la testa cinta di un sottile diadema, bensì porta uno scettro e una ricca corona e ha sul viso il sorriso rigido delle sculture di Egina. Per lo splendore acceso dei colori e per lo sfolgorio delle perle, dell'oro e delle gemme, sorpassa tutte le figure d'angelo che Van Eyck ha dipinto. La veste è verde e oro, il mantello di broccato rosso e oro, le ali sono coperte di piume di pavone. Il libro davanti a Maria e il cuscino sullo sgabello sono eseguiti con un'accuratezza minuziosa. Nella chiesa, tutti i particolari si presentano con una prolissità che ha dell'aneddotico. Le lastre del pavimento mostrano, oltre i segni dello zodiaco (se ne vedono cinque), tre scene della storia di Sansone e una di quella di Davide. Il muro di fondo della chiesa è ornato, tra gli archi, delle immagini di Isacco e di Giacobbe in medaglioni; al di sopra, in una finestra istoriata, scorgiamo Cristo sul globo con due serafini, ed accanto, come pitture murali, Mosè salvato dalle acque e la consegna delle tavole della Legge, tutto spiegato con iscrizioni leggibili. Soltanto nei cassettoni del soffitto la decorazione, sebbene delineata, si fa indistinta.

E di nuovo si produce il miracolo: neppure qui il cumulo dei particolari fa sparire l'unità di tono e di ispirazione. Nella «Madonna del cancelliere Rolin» era la gaia e chiara luce dell'aria aperta che conduceva lo sguardo, dalla rappresentazione centrale, verso le lontananze dello spazio; qui, invece, l'oscurità misteriosa dell'alta chiesa avvolge l'insieme in un alito di serietà e di mistero, sicché soltanto a stento l'occhio riesce a percepire i particolari aneddotici.

Questo è dunque l'effetto che ha, in pittura,

«l'elaborazione sfrenata»! Il pittore, o almeno questo pittore, poté dar libero corso al suo piacere del particolare (o forse non fece che soddisfare alle esigenze di un devoto incompetente?), entro uno spazio di appena mezzo metro quadrato, senza stancarci più di quanto lo farebbe uno sguardo dato al brulichio della vita reale stessa. Poiché si tratta sempre di un solo sguardo; già nelle dimensioni sta un limite, e noi scorgiamo la bellezza e la particolarità di tutte le cose raffigurate senza sforzo di pensiero; l'abbondanza dei particolari non viene nemmeno osservata, scompare subito dalla coscienza, producendo nell'insieme soltanto un effetto coloristico o di prospettiva.

Se ora si attribuisce questa tendenza generale alla «elaborazione sfrenata dei particolari» anche alla letteratura del secolo XV (beninteso, soltanto alla letteratura artistica, perché la canzone popolare non vien presa qui in considerazione), la cosa ha un altro senso. Non ha, cioè, il senso di un naturalismo sottile come una tela di ragno, che goda di perdersi nella descrizione minuziosa dell'aspetto esterno delle cose: nella letteratura quella tendenza non si manifesta ancora in siffatta maniera. Le descrizioni della natura e delle persone sono ancora eseguite con i semplici mezzi della poesia medioevale: i singoli oggetti, che contribuiscono ad ispirare il poeta, sono menzionati, ma non descritti; il sostantivo prevale sull'aggettivo, sollo le qualità principali degli oggetti, per esempio i colori o il suono, vengono constatate. L'elaborazione sfrenata dei particolari è, nella immaginazione letteraria, più quantitativa che qualitativa; consiste più nell'enumerare molti oggetti che nell'analizzare la qualità dei singoli oggetti. Il poeta ignora l'arte dell'omissione; egli non conosce lo spazio vuoto; gli manca la sensibilità per gli effetti dell'inespresso. 'Ciò vale tanto per i pensieri ch'egli esprime, quanto per le immagini ch'egli evoca. Anche i pensieri suscitati dal soggetto,

pensieri di solito molto semplici, vengono elencati con la maggiore cura possibile. L'intera composizione poetica è riempita di particolari come il quadro. E perché allora la sovrabbondanza vi produce un effetto tanto meno armonioso?

Fino a un certo punto ciò si spiega col fatto che nella letteratura il rapporto tra elemento principale ed elementi accessori è l'opposto di quello che è in pittura. Nella pittura la differenza tra l'elemento principale (cioè l'adeguata espressione del soggetto) e gli accessori, è piccola: in essa tutto è essenziale. In un solo particolare può risiedere per noi la perfetta armonia dell'opera.

Ciò che noi ammiriamo in prima linea, nella pittura del secolo XV, è forse la profonda religiosità, e quindi l'espressione adeguata del soggetto? Prendiamo ad esempio l'altare di Gand. Quanto poco attirano la nostra attenzione le grandi figure di Dio, di Maria e di S. Giovanni Battista! Nella tavola centrale il nostro sguardo si allontana dall'agnello, punto centrale della scena e soggetto principale dell'opera d'arte, verso i lati, cioè verso le schiere degli adoratori, e verso lo sfondo, verso il paesaggio. Ed anche più in là, verso l'orlo, si volge il nostro sguardo: verso Adamo ed Eva ed i ritratti dei donatori. Se nella scena dell'Annunciazione, l'incanto più profondo sta nelle figure dell'Angelo e della Vergine, dunque nell'espressione della pietà, tuttavia anche lì ci rallegrano quasi di più il paioletto di rame e la bella prospettiva della strada soleggiata. Attraverso simili particolari, che per il pittore valgono solo come accessori, fiorisce qui, nel suo quieto splendore, il mistero della vita quotidiana, la commozione immediata nel miracoloso di tutte le cose e della loro raffigurazione. Prescindendo da un apprezzamento puramente religioso, non c'è differenza fra l'emozione estetica provocata dalla raffigurazione dell'adorazione dell'Eucaristia ed il rapimento artistico

dinanzi alla «Bottega del pesce» di Emanuele de Witte nel Museo di Rotterdam.

E proprio nel particolare il pittore si trova perfettamente libero. Nella trattazione del soggetto principale, il soggetto sacro, gli è imposta una severa convenzione; ogni quadro religioso ha il suo codice iconografico, che non consente deviazioni. Ma un campo illimitato resta libero per lo slancio della sua facoltà creatrice: nelle vesti, negli accessori negli sfondi il pittore può, senza impedimento alcuno e in tutta libertà, fare la sua parte di pittore: dipingere, sciolto da ogni convenzione, ciò che vede e come vede. La solida e rigida costruzione del quadro possiede la dovizia dei particolari come un tesoro luminoso, simile ad una donna che porti dei fiori sulla sua veste.

Nella poesia del secolo XV il rapporto è, in certo senso, inverso. Di fronte all'elemento principale, al vero e proprio tema, egli ha mano libera: egli può, se riesce, trovare un pensiero nuovo, mentre lo sfondo e gli accessori sono regolati in gran parte dalla convenzione. Per quasi tutti i particolari esiste una norma tradizionale, uno schema, che soltanto malvolentieri si trascura. Fiori, natura, dolori e gioie hanno tutti le loro forme d'espressione consacrate dall'uso, che il poeta può un po' abbellire e colorire, non rinnovare.

Ed egli colorisce ed abbellisce all'infinito, perché gli manca la salutare limitazione imposta al pittore dalla superficie che deve riempire; la superficie, che il poeta ha davanti a sé, è senza limiti. Egli è libero da restrizioni imposte dalla natura dei suoi mezzi; e proprio per questa libertà dev'essere uno spirito più ricco, in confronto al pittore, per poter produrre qualcosa di grande. I pittori mediocri rappresentano sempre una gioia per la posterità, ma il poeta mediocre cade nell'oblio.

Per illustrare l'effetto della «elaborazione sfrenata dei particolari» in un poema del secolo XV, bisognerebbe tener

dietro ad uno in tutta la sua lunghezza (e sono tanto lunghi!). Non potendo far questo, ci contenteremo di qualche esempio.

Alain Chartier era reputato, al suo tempo, uno dei poeti maggiori; fu paragonato al Petrarca; Clemente Marot lo annovera ancora fra i più importanti. L'aneddoto già riferito[1] può valere come indizio della sua popolarità. È dunque lecito, accettando il punto di vista della sua epoca, porlo accanto ad uno dei più grandi pittori. Il suo poema *Le livre des quatre dames,* una conversazione tra quattro gentildonne, i cui amanti hanno combattuto ad Azincourt, comincia, come di solito, con la descrizione del paesaggio, sfondo del quadro.[1]

Si paragoni questo paesaggio con quello ben noto dell'altare di Gand: il meraviglioso prato fiorito con le erbe e i fiori minutamente eseguiti, con i campanili dietro alle vette ombrose delle colline, un esempio della più sfrenata elaborazione dei particolari.

Un mattino di primavera il poeta va a passeggio, per liberarsi della sua persistente melanconia.

> Pour oublier melencolie,
> Et pour faire chière plus lie,
> Ung doulx matin aux champs issy,
> Au premier jour qu' amours ralie
> Les cueurs en la saison jolie....

Tutto ciò è puramente convenzionale, e nessuna bellezza di ritmo o di sonorità lo innalza sopra il livello della più comune mediocrità. Viene poi la descrizione del mattino di primavera.

> Tout autour oiseaulx voletoient,
> Et si trés-doulcement chantoient,
> Qu' il n'est cueur qui n'en fust joyeulx.
> Et en chantant en l'air montoient,

Et puis l'un l'autre surmontoient
A l'estrivée à qui mieulx mieulx.
Le temps n'estoit mie nueux,
De bleu estoient vestuz les cieux,
Et le beau soleil cler luisoit.

La semplice menzione delle delizie del tempo e del luogo farebbe qui un bell'effetto, se il poeta si fosse saputo limitare. C'è un certo fascino nella semplicità di questa poesia della natura, ma quel che manca è la forma. L'enumerazione seguita al piccolo trotto; dopo la descrizione del canto degli uccelli si ha:

Les arbres regarday flourir,
Et lièvres et coninns courir.
Du printemps tout s'esjouvssoit.
Là sembloit amour seignourir.
Nul n'y peult vieillir ne mourir,
Ce me semble, tout qu' il y soit.
Des erbes ung flair doulx issoit,
Que l'air sery adoulcissoit,
Et en bruiant par la valée
Ung petit ruisselet passoit,
Qui les pays amoitissoit,
Dont l'eaue ne n' estoit pas salée.
Là buvoient les oysillons,
Apres ce que des grisillons,
Des mouschettes et papillons
Ilz avoient pris leur pasture.
Lasniers, aoutours, csmerillons
Vy, et mouches aux aguillons,
Qui de beau miel paveillons
Firent aux arbres par mesure.
De l'autre part fut la closture
D'ung pré gracieux, où nature
Sema les fleurs sur la verdure,

Blanches, jaunes, rouges et perses.
D'arbres flouriz fut la ceinture.
Aussi blancs que se neige pure
Les couvroit, ce sembloit paincture,
Tanty eut de couleurs diverses.

Un ruscello mormora sui ciottoli; dentro vi nuotano i pesci, un boschetto stende sulla riva i suoi rami come verdi tendaggi. E segue di nuovo un'enunciazione d'uccelli: là nidificano anatre, piccioni, aironi e fagiani.

Quale è l'effetto che produce l'elaborazione dei particolari del paesaggio nella poesia, confrontata col quadro, l'effetto cioè d'una medesima ispirazione espressa con mezzi differenti? Il pittore è costretto dall'indole della sua arte a imitare fedelmente la natura, mentre il poeta si perde in un'informe superficialità e nell'enumerazione di motivi convenzionali.

Sotto questo riguardo la prosa si accosta più alla pittura che non la poesia, come quella che è meno legata a determinati motivi. Essa spesso mira più consapevolmente a rendere con precisione una realtà osservata e nell'esecuzione dispone di mezzi più liberi. Per tale ragione la prosa dimostra, forse meglio della poesia, la profonda affinità che esiste fra letteratura e arte figurativa.

Il tratto fondamentale dello spirito del tardo Medioevo è il suo carattere prevalentemente visivo. È, in certo senso, il rovescio dell'impoverimento del pensiero. Si pensa ormai soltanto per immagini visive. Tutto ciò che si vuoi esprimere, vien compreso in un'immagine visibile. Si poteva sopportare la completa mancanza di pensiero nelle rappresentazioni e poesie allegoriche, perché il senso della vista veniva soddisfatto. La tendenza a riprodurre immediatamente ciò che si vedeva esteriormente, trovava possibilità di espressione più efficace e più perfetta nei mezzi pittorici che in quelli letterari. E parimenti ci si poteva

esprimere più fortemente col linguaggio della prosa che con quello della poesia. Perciò la prosa del secolo XV in molti rispetti si avvicina più alla pittura che alla poesia. Tutte e tre hanno in comune la tendenza all'elaborazione dei particolari, ma ciò conduce nella pittura e nella prosa a uno schietto realismo, che manca alla poesia, senza che questa abbia qualcosa di meglio da mettere al suo posto.

C'è soprattutto un autore nelle cui opere si ammira quella medesima cristallina visione dell'esterno delle cose che possedeva Van Eyck: Giorgio Chastellain. Era un fiammingo del paese di Alost. Sebbene dica di essere' «léal françois», «françois de naissance», sembra tuttavia che il fiammingo fosse la sua lingua materna. La Marche lo chiama «natif flameng, toutesfois mettant par escript en langaige franchois». Egli stesso rileva, con modesto compiacimento, le sue qualità fiamminghe, la sua grossolana rusticità; menziona «sa brute langue», si dichiara «homme flandrin, homme de palus bestiaux, ygnorant, bloisant de langue, gras de bouche et de palat et tout enfangié d'autres povretés corporelles à la nature de la terre».[1] Alla sua indole popolare egli deve l'andatura troppo pesante della sua prosa fiorita, quella solenne «grandiloquence» che lo rende più o meno ostico ai lettori francesi. Il suo stile di gala ha una certa goffaggine elefantesca; un contemporaneo lo chiama con ragione «cette grosse clochc si haut sonnant».[2] Ma alla sua stessa indole fiamminga vanno attribuite probabilmente la chiarezza visiva ed il colorito vigoroso, per cui egli spesso fa ricordare gli scrittori belgi moderni.

Tra Chastellain e Giovanni van Eyck esiste un'affinità innegabile, anche se il livello è diverso. Ciò che vi è di meglio in Chastellain corrisponde, nei casi più favorevoli, a ciò che di meno buono c'è in Van Eyck: ed è già qualche cosa uguagliare un Van Eyck nelle cose minori. Mi riferisco, ad esempio, agli angeli che cantano, dell'altare di Gand. Le

vesti pesanti, rosso cupo e oro e tempestate di pietre luccicanti, le smorfie esagerate, la decorazione alquanto meticolosa del leggìo, tutto ciò equivale pittoricamente alla grandiloquenza fastosa dello stile letterario della corte borgognone. Ma mentre nella pittura quest'elemento rettorico ha un posto subordinato, esso è elemento principale nella prosa di Chastellain. Le sue osservazioni acute e il suo vivace realismo spesso affogano nella fiumana di frasi troppo ben tornite e di vocaboli enfatici.

Tuttavia quando Chastellain deve descrivere un avvenimento che interessi specialmente la sua anima fiamminga, alla solennità si aggiunge un elementare vigore plastico del racconto, che lo rende straordinariamente efficace. Il suo patrimonio d'idee non è più[*] vasto di quello dei suoi contemporanei; è costituito della moneta spicciola e molto logora delle comuni convinzioni religiose, morali e cavalleresche. La narrazione scorre interamente alla superficie, ma la raffigurazione è acuta e vivace.

Il suo ritratto di Filippo il Buono ha quasi l'immediatezza di un Van Eyck.[1] Con la plastica d'un cronista, che in fondo al cuore era un novellista, egli racconta con tutti i particolari il dissidio fra il duca e suo figlio Carlo al principio dell'anno 1457. In nessun altro punto risalta come qui la sua facoltà di percepire visualmente le cose; tutte le circostanze esterne dell'avvenimento sono rese plasticamente. Non possiamo fare a meno di riportarne alcuni passi alquanto lunghi.

Il dissidio sorse a cagione di una carica nella corte del giovane conte di Charolais. Il vecchio duca, venendo meno ad una precedente promessa, desiderava di accordare il posto ad uno della famiglia dei Croy, allora in gran favore presso di lui. Carlo, che vedeva di mal occhio tale favore, si oppose.

«Le duc donques par un lundy qui estoit le jour Saint-Anthoine, [1] après sa messe, aiant bien désir que sa maison

demorast paisible et sans discention entre ses serviteurs, et que son fils aussi fist par son conseil et plaisir, après que jà avoit dit une grant part de ses heures et que la cappelle estoit vuide de gens, il appela son fils à venir vers luy et lui dist doucement: — Charles, de l'estrif qui est entre le sires de Sempy et de Hémeries pour le lieu de chambrelen, je vueil que vous y mettez cès et que le sire de Sempy obtiengne le lieu vacant. — Adont dist le conte: — Monseigneur, vous m'avez baillié une foia vostre ordonnance en laquelle le sire de Sempy n'est point, et monseigneur, s' il vous plaist, je vous prie que ceste-là je la puisse garder. — Déa, se ditz le duc lors, ne vous chailliez des ordonnances, c' est à moy à croistre et à diminuer, je vueil que le sire de Sempy y soit mis. — Hahan! ce dist le conte (car ainsi jurait tousjours), monseigneur, je vous prie, pardonnezmoy, car je ne le pourroye faire, je me tiens à ce que vous m'avez ordonné. Ce a fait le seigneur de Croy qui m'a brassé cecy, je le vois bien. — Comment, ce dist le duc, me désobéyrezvous? Ne ferez-vous pas ce que je veuil? — Monseigneur, je vous obéyray volentiers, mais je ne feray point cela. — Et le duc, à ces mots, enfelly de ire, respondit: — Hà! garson, désobéyrastu à ma volenté? Va hors de mes yeux —, et le sang, avecques les paroles, lui tira à coeur, et devint pâle et puis à coup enflambé et si espoentable en son vis, comme je l'oys recorder au clerc de la chapelle qui seul estoit emprès luy, que hideur estoit à le regarder...».

Non è tutto ciò pieno di forza? Il tranquillo inizio, poi l'accendersi dell'ira durante il breve alterco, e il linguaggio a scatti del figlio, nel quale sembra già di riconoscere tutto Carlo il Temerario.

Lo sguardo, che il duca getta a suo figlio, mette spavento alla duchessa (della cui presenza non si era fin lì fatto parola); spingendo attraverso la cappella il figlio davanti a sé, in fretta e senza dir parola, essa cerca di sottrarlo all'ira

del marito. Ma, per arrivare alla porta, dovevano girare parecchi angoli, ed un servo aveva la chiave. «Caron,[1] ouvre nous», dice la duchessa, ma costui cade ai suoi piedi, implorandola di ottenere da suo figlio che chieda perdono, prima di lasciar la cappella. Essa si rivolge a Carlo con un gesto di preghiera, ma questi risponde altero ad alta voce: «Déa, Madame, Monseigneur m'a deffendu ses yeux et est indigné sur moy, par quoy, après avoir eu celle deffense, je ne m' y retourneray point si tost, ains m'en yray à la garde de Dieu, je ne scay où». Risuona ad un tratto la voce del duca, che, impotente per la rabbia, era rimasto sull'inginocchiatoio... e la duchessa terrorizzata, grida al servo: «Mon amy, tost tost ouvrez-nous, il nous convient partir ou nous sommes morts».

Il sangue caldo dei Valois fa andar fuori di senno Filippo; tornato ai suoi appartamenti, il vecchio duca cade in una specie di fanciullesca frenesia. Verso sera, solo e senza esser vestito sufficientemente, abbandona a cavallo Bruxelles di nascosto. «Les jours pour celle heurre d'alors estoient courts, et estoit jà basse vesprée quant ce prince droit-cy monta à cheval, et ne demandoit riens autre fors estre emmy les champs seul et à par luy. Sy porta ainsy l'aventure que ce propre jour-là, après un long et âpre gel, il faisoit un releng, et par une longuc epaisse bruyne, qui avoit couru tout ce jour là, vesprée tourna en pluie bien menue, mais très-mouillant et laquelle destrempoit les terres et rompoit glasces avecques vent qui s' y entrebouta».

Segue poi la descrizione della gita notturna, attraverso i campi e i boschi; un naturalismo vivacissimo vi si mescola curiosamente con una singolare rettorica, pomposa e moraleggiante. Stanco e affamato il duca erra nella notte; alle sue grida nessuno risponde. Un fiume, che gli sembra una strada, lo attira; il cavallo si arresta a tempo. Cade col cavallo e si ferisce. Invano tende l'orecchio sperando che il

canto di un gallo o il latrato di un cane gli indichi un'abitazione umana. Finalmente vede un barlume e cerca di avvicinarvisi; lo perde, lo ritrova e alla fine lo raggiunge. «Mais plus l'approchoit, plus sambloit hideuse chose et espoentable, car feu partoit d'una mote d'en plus de mille lieux, avecques grosse fumière, dont nul ne pensast à celle heure fors que ce fust ou purgatoire d'aucune âme ou autre illusion de l'ennemy...». Il duca si ferma di botto. Ad un tratto si ricorda che i carbonai hanno l'abitudine di accendere le loro cataste nel fitto del bosco. Era una di quelle cataste. Nessuna casa o capanna era vicina. Solo dopo aver errato ancora a lungo, è guidato dal latrato di un cane verso la capanna di un povero, dove trova riposo e cibo.[1]

Altri caratteristici episodi nell'opera di Chastellain sono il duello giudiziario fra i due cittadini di Valenciennes, la rissa notturna all'Aia tra gli ambasciatori frisoni e i nobili borgognoni, di cui essi disturbano il sonno giocando ad acchiapparsi, calzati di zoccoli, nella stanza di sopra, la sommossa di Gand del 1467, provocata dal fatto che la prima entrata di Carlo come duca coincise colla fiera di Houthem, donde il popolo tornava portando il reliquiario di San Livino[2]

Certi piccoli particolari, non intenzionalmente riferiti, dimostrano di continuo come l'autore sapesse realmente osservare tutte le circostanze. Il duca, che affronta la sommossa popolare, ha davanti a sé una «multitude de faces en bacinets enrouillés et dont les dedans estoient grignans barbes de vilain, mordans lèvres». L'individuo che si spinge alla finestra accanto al duca, porta un guanto .di ferro verniciato di nero, col quale batte sul davanzale per imporre silenzio.[3]

Questa facoltà di descrivere con semplici, vigorose parole le cose che si sono direttamente ed esattamente osservate, corrisponde letterariamente a ciò di cui nella pittura era capace, con più compiuta forza espressiva, la formidabile

acutezza dello sguardo di un Van Eyck. Nella letteratura questo realismo è d'ordinario rattenuto ed impedito nella sua espressione da forme convenzionali, e solo eccezionalmente si apre una via in mezzo all'arida rettorica, mentre nella pittura esso brilla come i fiori d'un albero.

La pittura è qui, in quanto a mezzi d'espressione, molto superiore alla letteratura. Già nel rendere gli effetti di luce essa dispone di una sorprendente virtuosità. Soprattutto sono i miniatori che si sforzano di fissare la luce di un istante. Nella pittura su tavola, si trova per la prima volta questa arte, in tutto il suo vigore, nella «Natività» di Geertgen tot Sint Jans. I miniatori avevano già molto tempo prima tentato di rendere il giuoco della luce delle fiaccole sulle armature, nella scena della cattura di Cristo. Il maestro che illustrò il *Cuer d'amours espris* di re Renato era già riuscito a dipingere un radioso sorger del sole ed i misteriosi effetti del crepuscolo. Quello delle *Heures d'Ailly* osò persino riprodurre l'erompere del sole dopo una tempesta.

La letteratura invece dispone ancora di mezzi troppo primitivi per poter tentare di riprodurre gli effetti di luce. Esiste bensì una grande sensibilità per tutto ciò che è luce e splendore; anzi, come si è accennato di sopra, si concepisce la bellezza anzitutto come splendore e luccichio. Tutti gli scrittori e poeti del secolo XV parlano volentieri dello splendore della luce del sole, del lume delle candele e delle torcie, dei riverberi sugli elmi e sulle armi. Ma non si va oltre la semplice menzione; non esiste ancora un procedimento letterario per siffatte descrizioni.

Si deve cercare piuttosto in un altro campo l'equivalente letterario di ciò che è l'effetto di luce in pittura. L'impressione del momentaneo è qui conservata soprattutto mediante un vivo uso del discorso diretto. Quasi nessun'altra letteratura, ama, come questa, rendere direttamente i discorsi. Ciò degenera anche in un abuso

fastidioso: perfino l'esposizione di una situazione politica vien ridotta da Froissart nella forma di domanda e risposta. Gli eterni dialoghi in tono solenne e vuoto aumentano talvolta la monotonia invece di romperla. Spesso, però, l'illusione dell'immediatezza ed istantaneità opera in maniera sorprendente. Froissart è, più d'ogni altro, maestro del dialogo vivo.

«Lors il entendi les nouvelles que leur ville estoit prise (il dialogo si svolge ad alta voce, quasi gridando) — Et de quel gens? — domande-il. Respondirent ceulx qui à luy parloient: — Ce sont Bretons! — Ha, dist-il, Bretons sont mal gent, ils pilleront et ardront la ville et puis partiront — (e di nuovo gridando) — Et quel cry crient-ils — dist le chevalier. — Certes, sire, ils crient La Trimouille!».

Per introdurre una certa vivacità in un siffatto dialogo, Froissart si serve dell'espediente di far ripetere con sorpresa dall'interpellato l'ultima parola dell'interlocutore. «Monseigneur, Gaston est mort. — Mort? — dist le conte. — Certes, mort est-il pour vray, monseigneur». Ed altrove: «Si luy demanda, en cause d'amours et de lignaige, conseil. — Conseil. — respondi l'archevesque — certes, beaux nieps (nipoti), c'est trop tard. Vous voulés clore l'estable quant le cheval est perdu».[1]

Anche la poesia si serve in larga misura di questo mezzo stilistico. Talvolta si alternano domanda e risposta, anche a due riprese nello stesso verso:

— Mort, je me plaing. — De qui? — De toy.
— Que t'ay je fait? — Ma dame as pris.
— C'est vérité. — Dy moy pour quoy.
— Il me plaisoit. — Tu as mespris.[2]

Qui il continuo alternarsi del discorso non è più un mezzo, ma uno scopo: è virtuosismo. Il poeta Jean Meschinot sapeva spingere tale abilità fino al limite estremo. In una ballata, in cui la povera Francia rinfaccia al suo re (Luigi XI)

la sua colpa, il discorso passa dall'uno all'altro tre o quattro volte in ognuno dei trenta versi. E bisogna riconoscere che tale strana forma non nuoce all'effetto della satira politica. Eccone la prima strofa:

— Sire... — Que veux? — Entendez... - — Quoy? — Mon cas.
— Or dy? — Je suys... — Qui? — La destruicte France!
— Par qui? — Par vous. — Comment? — En tous estats.
— Tu mens. — Non fais. — Qui le dit? — Ma souffrance.
— Que souffres tu? — Meschief. — Quel? — A oultrance.
— Je n'en croy rien. — Bien y pert. — N'en dy plus!
— Las! si feray. — Tu perds temps. — Quelz abus.
— Qu'ay-je mal fait? — Contre paix [1] — Et comment?
— Guerroyant... — Qui? — Vos amis et congnus.
— Parle plus bcau. — Je ne puis, bonnement.[2]

Un altro risultato di questo superficiale naturalismo della letteratura dell'epoca è il seguente fenomeno. Sebbene Froissart si proponga di illustrare le gesta cavalleresche, molto spesso descrive, si direbbe contro volontà, la realtà prosaica della guerra. Non mene di Commines, che ne ha abbastanza della cavalleria, Froissart descrive particolarmente bene le proprie fatiche, i vani inseguimenti, i movimenti non coordinati, le inquietudini di un campo notturno. È maestro nel ritrarre le indecisioni e le attese.[3]

Nel racconto sobrio e preciso delle circostanze che accompagnano un avvenimento, egli raggiunge talvolta una

forza addirittura tragica, per esempio, dove descrive la morte del giovane Gaston Phébus, trafitto da suo padre in un momento d'ira.[4] Lavora con tale precisione fotografica, che dalle sue parole si può riconoscere la qualità dei diversi narratori ai quali doveva i suoi infiniti *faits divers.* Per esempio, tutto ciò ch'egli ha appreso dal suo compagno di viaggio, il cavaliere Espaing du Lyon, è raccontato in modo ammirevole. Ogni qual volta la letteratura si limita a riprodurre i fatti osservati, senza lasciarsi impedire dalla convenzione, essa è paragonabile alla pittura, naturalmente senza riuscire ad uguagliarla.

Siffatta spregiudicatezza di osservazione manca però alla descrizione letteraria della natura. Questa infatti non poggia, nel secolo XV, su un'osservazione diretta e spregiudicata. Si narra un fatto, perché sembra importante, e si riferiscono poi le circostanze esterne come le riprodurrebbe una lastra fotografica. Non si tratta di un procedimento letterario cosciente. La descrizione della natura, invece, che in pittura non è che accessoria e quindi schietta, diventa in letteratura un artificio consapevole. Nella pittura la descrizione della natura era puramente secondaria e perciò poteva mantenersi semplice e sobria. Proprio perché i paesaggi dello sfondo non erano in rapporto al soggetto principale e non partecipavano dello stile ieratico, i pittori del secolo XV potevano infondere al paesaggio un'armoniosa naturalezza che il severo ordinamento del tema negava ancora alla scena principale. Nell'arte egiziana troviamo un fenomeno parallelo: nel modellare una figura di schiavo, che non ha importanza, essa abbandona il codice delle forme convenzionali, che di solito deforma la figura umana, di modo che talvolta i personaggi secondari son ritratti colla medesima sobria fedeltà, che caratterizza le figure d'animali.

Meno il paesaggio è in relazione con la scena centrale, e più acquista una sua propria esistenza armoniosa e naturale.

Nelle *Très riches heures de Chantilly*[1] dietro l'adorazione dei Re Magi, agitata, bizzarra, pomposa, emerge la vista della città di Bourges in una dolcezza di sogno, in una perfetta unità di atmosfera e di ritmo.

Nella letteratura, la descrizione della natura è ancora interamente avviluppata nella forma della pastorale. Abbiamo già detto della disputa cortese pro e contro la vita semplice in mezzo alla natura. Come nei giorni in cui Rousseau dominava gli spiriti, anche allora era di moda dichiararsi stanchi della vanità della vita aulica e vagheggiare una saggia fuga dalla corte per andare a contentarsi del pan nero e dell'amore sereno di Robin e di Marion. Era una reazione sentimentale al fasto pletorico e all'egoismo orgoglioso della realtà, reazione non del tutto falsa, ma, in fondo, un atteggiamento d'origine letteraria.

L'amore della natura appartiene pure a questo atteggiamento. La sua espressione poetica è tutta convenzionale; la natura era un elemento prezioso nel grande giuoco di società della cultura erotico-cortese. Le espressioni per indicare la bellezza dei fiori e del canto degli uccelli, erano consapevolmente coltivate in forme prescritte, che ognuno dei giocatori comprendeva. Perciò la descrizione della natura sta nella letteratura ad un livello del tutto diverso da quello raggiunto dalla pittura.

Fatta eccezione per la pastorale e per il motivo obbligato del mattino primaverile come preludio poetico, quasi non si avverte ancora il bisogno di descrivere la natura. Anche se talvolta nel racconto si dedica qualche parola alla natura, come ad esempio in Chastellain allorché descrive lo sgelo (e proprio la descrizione fatta senza intenzione è quasi sempre di gran lunga la più suggestiva), tuttavia è sempre la poesia pastorale quella in cui si deve rintracciare l'origine d'un sentimento letterario della natura. Accanto alle pagine di Alain Chartier citate più sopra per illustrare l'effetto

dell'elaborazione dei particolari, possiamo porre, come un ulteriore esempio, il poema *Regnault et Jehanneton*, in cui il re Renato, travestito da pastore, canta il suo amore per Giovanna di Laval. Abbiamo anche qui non una visione circoscritta di un angolo della natura, non quell'unità che il pittore sapeva infondere al suo paesaggio mediante il colore e la luce, sibbene una comoda enumerazione di particolari: prima gli uccelli che cantano, uno per uno, poi gl'insetti, i ranocchi, i contadini al lavoro dei campi:

> Et d'autre part, les paisans au labour
> Si chantent hault, voire sans nul séjour,
> Resjoyssant
> Leurs beufx, lequels vont tout-bel charruant
> La terre grasse, qui le bon froment rent;
> Et en ce point ilz les vont rescriant,
> Selon leur nom:
> A l'un Fauveau et l'autre Grison,
> Brunet, Blanchet, Blondeau ou Compaignon;
> Puis les touchent tel foiz de l'aiguillon
> Pour avancer.[1]

C'è in tutto ciò una certa freschezza ed un tono lieto, ma vi si pongano accanto le figure dei mesi dei breviari miniati e si noterà la differenza. Re Renato ci dà, per così dire, tutti gli ingredienti per una buona descrizione della natura, una tavolozza con dei colori, e niente di più. Più oltre, dove è descritto il calar del crepuscolo, c'è un innegabile sforzo di dar espressione a uno stato d'animo. Gli uccelli tacciono, ma la quaglia chiama ancora, le pernici frullano verso i loro giacigli, i cervi e i conigli escono fuori. Il sole brilla ancora un istante sulla guglia di una torre, poi l'aria diventa fresca, civette e pipistrelli cominciano i loro voli, e la campana della cappella suona l'Avemaria.

I fogli del calendario delle *Très riches heures* ci offrono la possibilità di confrontare lo stesso motivo nell'arte e nella

letteratura. Sono noti gli splendidi castelli che, nell'opera dei fratelli Van Limburg, occupano lo sfondo delle scene dei mesi. Essi trovano un riscontro letterario nelle poesie di Eustachio Deschamps. In sette brevi poesie costui canta le lodi di diversi castelli della Francia settentrionale: Beauté, che più tardi doveva ospitare Agnese Sorel, Bièvre, Cachan, Clermont, Nieppe, Noroy e Coucy.[1] Deschamps avrebbe dovuto essere un poeta di ben più potente colpo d'ala per poter esprimere quanto hanno saputo mettere i fratelli van Limburg in queste delicatissime e finissime creazioni dell'arte della miniatura. Sul foglio di settembre emerge, dietro alla vendemmia, il castello di Saumur, come se sorgesse da un sogno: le guglie con le alte banderuole, i pinnacoli ornati di gigli, i venti svelti comignoli, tutto vien su come una selvatica aiuola di alti fiori bianchi sul fondo azzurro del cielo.[2] Sul foglio di marzo, invece, la maestosa serietà del castello principesco di Lusignano; su quello di dicembre le tetre torri di Vincennes, che giganteggiano minacciose sopra gli alberi secchi della foresta.[3]

Possedeva il poeta, per lo meno questo poeta, mezzi equivalenti per evocare tali visioni? No certo. La descrizione delle forme architettoniche del castello, come si trova nella poesia su Bièvre, non poteva produrre alcun effetto. L'enumerazione dei piaceri che il castello offriva, ecco in fondo tutto ciò ch'egli sa dare. Per forza di cose il pittore guarda dal di fuori il castello e il poeta guarda dal di dentro, verso l'esterno.

Son fils aisné, daulphin de Viennois,
Donna le nom à ce lieu de Beauté.
Et c'est bien droit, car moult est delectables:
L'en y oit bien le rossignol chanter;
Marne l'ensaint, les haulz bois profitables
Du noble pare puet l'en veoir branler....
Le prez sont près, les jardins deduisables,

Les beaus preaulx, fontenis bel et cler,
Vignes aussi et les terres arables,
Moulins tournans, beaus plains à regarder.

Che differenza fra l'effetto prodotto da questa descrizione e quello della miniatura! Eppure quadro e poesia hanno qui in comune procedimento e soggetto: enumerano ciò che si vede (e la poesia anche ciò che si ode). Ma lo sguardo del pittore è rivolto a un complesso determinato e delimitato; nell'enumerare egli deve rispettare l'unità, il limite, la coesione. Nel foglio di febbraio, Paolo van Limburg può ammucchiare tutti i particolari dell'inverno: i contadini che si riscaldano al fuoco, il bucato che sta asciugando, le cornacchie sulla neve, l'ovile e le arnie, i barili e il carro, e tutta la prospettiva invernale col villaggio tranquillo e la masseria solitaria sulla collina; e tuttavia la quieta unità del paesaggio rimane intatta. Lo sguardo del poeta, invece, erra di qua e di là senza trovare un punto d'appoggio; non conosce limiti e non perviene all'unità.

La forma è progredita più del contenuto. Nella letteratura forma e contenuto sono entrambi vecchi, nella pittura il contenuto è vecchio e la forma è nuova. In pittura la forma ha molto maggior ricchezza d'espressione che in letteratura. Il pittore può racchiudere nella forma tutta la sua sapienza inespressa: l'idea, lo stato d'animo, la psicologia; può far tutto ciò senza darsi la pena di trovar delle parole. Lo spirito dell'epoca è orientato prevalentemente in senso visivo. Questo spiega perché l'espressione pittorica è così superiore alla letteraria: una letteratura, in cui domina l'elemento visivo, non può non essere debole.

La poesia del secolo XV sembra vegetare quasi senza nuovi contenuti. C'è un'impotenza generale a inventare qualcosa di nuovo. Non si sa che rimaneggiare e rammodernare la vecchia materia. È avvenuto un arresto del pensiero; lo spirito ha finito di costruire l'edifizio

medioevale ed esita esaurito. Dappertutto il vuoto e l'aridità. Si dispera del mondo; tutto va indietro; una grande depressione morale grava sui poeti. Deschamps sospira:

> Hélas! on dit que je ne fais mès rien,
> Qui jadis fis mainte chose nouvelle;
> La raison est que je n'ai pas merrien
> Dont je fisse chose bonne ne belle.[1]

Nulla testimonia meglio questa paralisi e questa decadenza quanto l'uso di tradurre i vecchi romanzi cavallereschi e altri poemi in una prosa prolissa e uniforme. Tuttavia quel «dérimage» del secolo XV segnava la transizione verso uno spirito nuovo. È l'abbandono del discorso legato come mezzo primario di espressione, è l'abbandono dello stile dello spirito medioevale. Ancora nel secolo XIII, tutto, persino la scienza medica e la storia naturale, poteva esser messo in versi, come l'antica letteratura indiana presentava tutta la scienza in forma metrica. Il discorso legato indica che il mezzo di comunicazione di cui ci si vuoi servire, è la recitazione. Non si tratta di una declamazione personale ed espressiva e piena di sentimento, bensì di una specie di salmodia, perché in epoche letterarie primitive il verso è cantato su un motivo fisso. Il nuovo bisogno della prosa significa che la lettura in senso moderno si sostituisce alla recitazione. Per la stessa ragione si ha anche la divisione della materia in piccoli capitoli preceduti da titoli e sommari, uso che diventa generale nel secolo XV, mentre prima le opere erano assai poco articolate. Le esigenze poste alla prosa erano relativamente maggiori di quelle poste alla poesia; nella vecchia forma rimata si tollera ancora quasi tutto, la prosa invece è la forma artistica dell'epoca.

La qualità superiore della prosa si limita però agli elementi formali; le mancano i pensieri nuovi, come mancavano alla poesia. Froissart è il tipo perfetto di colui

che non pensa, ma soltanto racconta. Non ha pensieri, non ha che rappresentazioni di fatti. Conosce soltanto alcuni motivi morali e alcuni sentimenti: fedeltà, onore, avarizia, coraggio, ed anche questi unicamente nella loro forma più semplice. Non fa uso di teologia, né di allegoria o mitologia: appena di un po' di morale; non fa che raccontare, in una maniera corretta, facile, del tutto adeguata al caso, ma che non ha sostanza e non commuove mai, con la esteriorità meccanica con cui il cinematografo riproduce la realtà. Le sue considerazioni sono di una banalità senza pari: tutto finisce per venire a noia, niente è più certo della morte, qualche volta si perde e qualche volta si vince. Certe descrizioni sono seguite automaticamente dai medesimi giudizi: così, tutte le volte che parla dei Tedeschi egli afferma che trattano male i loro prigionieri e che sono particolarmente rapaci.[1]

Persino i detti di Froissart, spesso citati, perdono molto della loro forza quando sono letti nel contesto. Ad esempio, si considera di solito come una penetrante definizione del carattere del primo duca di Borgogna, del freddo e tenace Filippo l'Ardito, il giudizio che ne dà Froissart: «sage, froid et imaginatif, et qui sur ses besognes veoit au loin». Ma Froissart dice le stesse cose di tutti gli altri![2] Anche il famoso suo detto: «Ainsi ot messire Jehan de Blois femme et guerre qui trop luy cousta»,[3] non ha, se si guarda bene, la «punta» che gli si vuole attribuire.

Un elemento è del tutto estraneo a Froissart: la rettorica. Ed era per l'appunto la rettorica che impediva ai contemporanei di avvertire la mancanza di un nuovo contenuto. Essi gavazzano, per così dire, nella magnificenza d'uno stile artificioso; le idee sembrano loro nuove nella loro veste pomposa. I concetti indossano, tutti, rigide vesti di broccato. I concetti dell'onore e del dovere indossano il variopinto costume dell'illusione cavalleresca. Il sentimento

della natura si nasconde nel costume della pastorale e l'amore è rinserrato nell'allegoria del *Roman de la rose*. Nessun pensiero è nudo e libero; nessuno può muoversi, se non a passo misurato e in cortei interminabili.

Del resto, anche nell'arte figurativa l'elemento rettoricoornamentale non fa difetto. Vi sono delle parti nei quadri che meriterebbero il nome di rettorica dipinta. Tale è, per esempio, nella «Madonna del canonico Van de Paele» di Van Eyck, il San Giorgio, che raccomanda il donatore alla Vergine. Si vede chiaramente che l'artista ha voluto imitare l'antico nella corazza dorata e nell'elmo sfarzoso; e come è rettorico il gesto del santo! L'arcangelo Michele del trittico di Dresda è, parimenti, acconciato troppo bene. Anche l'opera di Paolo van Limburg rivela siffatto elemento coscientemente rettorico nel fasto bizzarro ed esagerato con cui incedono i tre re Magi: uno sforzo innegabile di esprimersi teatralmente esoticamente.

La poesia del secolo XV appare nel suo lato migliore, quando non pretende di esprimere pensieri importanti e per di più in bella maniera; quando evoca appunto soltanto un quadretto, un'impressione. Il suo effetto dipende dai suoi elementi formali: dall'immagine, dal suono, dal ritmo. Perciò essa riesce male nelle opere di tono elevato e di largo respiro, per le quali le qualità di ritmo e di sonorità sono d'importanza secondaria, mentre ha della freschezza nei generi nei quali la forma è la cosa principale: nel rondò e nella ballata, che sono generalmente costruiti su una sola lieve idea e devono la loro forza all'immagine, al suono e al ritmo. Sono le qualità di semplice ed immediata efficacia figurativa della poesia popolare; là dove la poesia d'arte più s'avvicina alla poesia popolare, deriva da essa il più forte incanto.

Nel secolo XIV si produce un cambiamento nei rapporti

tra poesia lirica e musica. Nel periodo anteriore la poesia, e non solo quella lirica, era inseparabilmente legata all'accompagnamento musicale; si ritiene anzi che persino le «chansons de geste» venissero cantate, ogni serie di dieci o dodici sillabe sulla stessa melodia. Il tipo comune del poeta lirico medioevale è colui che crea la musica insieme alla poesia. Nel secolo XIV troviamo questa qualità ancora in Guglielmo di Machaut. È anche lui che fissa le forme liriche più in uso nella sua epoca: la ballata, il rondò, ecc.; egli inventa pure la forma del «débat». I rondò e le ballate di Machaut sono caratterizzati da una grande semplicità, da scarso colore e da leggerezza di contenuto, che erano poi vantaggi, perché la parola costituiva soltanto la metà dell'opera d'arte. La canzonetta cantata guadagna ad esser poco variopinta e poco vivace nell'espressione, come ad esempio questo semplice rondò:

Au departir de vous mon cuer vous lais
Et je m'en vois dolans et esplourés.
Pour vous servir, sans retraire jamais,
Au départir de vous mon cuer vous lais.
Et par m'ame, je n'arai bien ne pais
Jusqu' au retour, cinsi desconfortés.
Au departir de vous mon cuer vous lais
Et je m'en vois dolans et esplourés.[1]

Già Deschamps non compone più la musica per le sue ballate, ed è perciò assai più vivace e più colorito di Machaut, e quindi spesso più interessante, ma più debole quanto a stile poetico. Naturalmente la poesia destinata ad esser musicata, eterea, lieve, quasi priva di contenuto, non sparisce, quando non sono più i poeti stessi che compongono la musica. Il rondò con serva il suo stile, come ad esempio questo di Jean Meschinot:

M'aimerez-vous bien,
Dictes, par vostre ame?

Mais que je vous ame
Plus que nulle rien,
M’aimerez-vous bien?
Dieu mit tant de bien
En vous, que c’est basme.
Pour ce je me dame
Vostre. Mais combien
M’aimerez-vous bien?[1]

Il talento semplice e puro di Christine de Pisan si prestava a meraviglia a tali fugaci effetti. Essa versificava colla stessa facilità dei suoi contemporanei; i suoi versi sono poco variati quanto a forma e a pensieri, piatti e di colori calmi e chiari, soffusi di una tacita melanconia dolorosa. Sono poesie strettamente letterarie, perfettamente «cortesi» di intonazione e di contenuto. Ricordano quelle tavolette d’avorio del secolo XIV, che ripetono, in modo convenzionale, sempre gli stessi motivi: una scena di caccia, un episodio del *Tristan et Yseult* o del *Roman de la rose*, graziose e affascinanti. E quando Christine riesce ad aggiungere alla sua soave fierezza anche l’accento della canzone popolare, ci dà talvolta qualcosa di veramente puro. Un incontro:

Tu soies le trés bien venu
M’amour, or m’embrace et me baise,
Et comment t’es tu maintenu
Puis mon depart? Sain et bien aise
As tu esté tousjours? Ça vient,
Coste moy, te sié et me conte
Comment t’a esté, mal ou bien,
Car de ce vueil savoir le compte.

— Ma dame, à qui je suis tenu
Plus que aultre, à nul n’en desplaise,
Sachés que desir m’a tenu

Si court qu'oncques n'oz tel mesaise,
Ne plaisir ne prenoie en rien
Loing de vous. Amours, qui cuers dompte,
Me disoit: Loyauté me tien,
Car de ce vueil savoir le compte.

— Dont m'as tu ton serment tenu,
Bon gré t'en sçay, par saint Nicaise;
Et puis que sain es revenu
Joye arons assez; or t'apaise
Et me dis se scez de combien
Le mal qu'en as eu à plus monte
Que cil qu' a souffert le cuer mien,
Car de ce vueil savoir le compte.

— Plus mal que vous, si com retien,
Ay eu, mais dites sanz mesconte,
Quans baisiers en aray je bien?
Car de ce vueil savoir le compte.[1]

Una rinuncia:

Il a au jour d'ui un mois
Que mon ami s'en ala.

Mon cuer remaint morne et cois;
Il a au jour d'ui un mois.

— A Dieu, me dit, je m'en vois;
— Ne puis a moy ne parla,
Il a au jour d'ui un mois.[2]

Una decisione:

Mon ami, ne plourez plus;
Car tant me faittes pitié

Que mon cuer se sent conclus
A vostre doulce amistié.
Reprenez autre maniere;
Pour Dieu, plus ne vous doulez,
Et me faitte bonne chiere;
Je vueil quanque vous voulez.[3]

La delicata, spontanea femminilità di queste canzonette, spoglia di ogni grave o fantasiosa considerazione, non variopintamente addobbata di figure tolte dal *Roman de la rose*, ce le rende attraenti. È un'impressione sola, appena avvertita, che ci viene offerta; il tema ha risuonato un momento nel cuore ed è divenuto subito un'immagine senza che il pensiero abbia avuto bisogno d'intervenire. Perciò anche questa poesia ha spesso quella qualità che è caratteristica della musica e della poesia di tutti i periodi in cui l'ispirazione poggia esclusivamente sulla semplice visione di un istante: il tema è puro e robusto, la canzone comincia con un suono chiaro e fermo, come il canto del merlo, ma dopo la prima strofa il poeta o il compositore si è esaurito; l'ispirazione cade e l'esecuzione si inaridisce in una fiacca rettorica. È l'eterna delusione che ci preparano quasi tutti i poeti del secolo XV. Eccone un esempio scelto dalle ballate di Christine:

Quant chacun s'en revient de l'ost
Pour quoy demeures tu derrière?
Et si scez que m' amour entiere
T'ay baillée en garde et depost.[1]

Dopo di che ci si aspetterebbe una fine ballata medioevale di una Lenore francese. Ma la poetessa non ha a sua disposizione che questo principio, e dopo altre due brevi strofe che non dicono nulla, smette.

Con quale freschezza comincia *Le debat dou cheval et dou levrier* di Froissart:

Froissart d'Escoce revenoit

Sur un cheval qui gris cstoit,
Un blanc levrier menoit en lasse.
’Las, dist le levrier, je me lasse,
Grisel, quand nous reposerons?
Il est heure que nous mengeons’.[2]

Ma questo tono non vien mantenuto; la poesia si affloscia. Il tema è soltanto veduto, non è pensato. Del resto i temi sono talvolta mirabilmente suggestivi. Nella *Danse aux aveugles* di Pietro Michault si vede l’umanità che balla eternamente intorno ai troni dell’Amore, della Fortuna e della Morte.[3] Ma l’esecuzione rimane, sin dall’inizio, al di sotto della mediocrità. Una *Exclamacion des os Sainct Innocent* d’un ignoto comincia col grido delle ossa negli ossari del famoso camposanto:

Les os sommes des povres trespassez.
Cy amassez par monceaulx compassez
Rompus, cassez, sans reigle ne compas....[4]

Un inizio adatto per il cupo canto dei morti, ma ad esso non tien dietro che un *Memento mori* del genere più comune. Sono tutti spunti adatti per opere di pittura o scultura. Il pittore trova in una siffatta singola visione la materia per una compiuta esecuzione; ma per il poeta essa non basta.

XXI

PAROLA ED IMMAGINE

È dunque la pittura del secolo XV, quanto a capacità d'espressione, senz'altro superiore alla letteratura? Non è così. Esistono sempre dei campi nei quali la letteratura dispone di possibilità espressive più ricche e più immediate che l'arte figurativa. Un campo siffatto è anzitutto quello della beffa. L'arte figurativa, quando si abbassa alla caricatura, non può esprimere il comico che in scarsa misura. Il comico, presentato in un'immagine puramente visiva, ha la tendenza a trapassare nuovamente nel serio. Soltanto dove l'elemento comico rappresenta un piccolo condimento nella raffigurazione della vita, una piccola aggiunta, che non alteri il sapore dell'insieme, l'espressione pittorica può andare di pari passo con l'espressione verbale. La pittura di genere può essere considerata una forma di siffatto comico ridotto.

Qui la pittura si trova ancora sul proprio terreno. L'elaborazione sfrenata dei particolari, che abbiamo riconosciuta come caratteristica della pittura nel secolo XV, trapassa insensibilmente nella piacevole arte di raccontare cosette, nella pittura di genere. Col maestro di Flémalle essa è diventata puro «genere». Il suo falegname Giuseppe se ne sta seduto a fabbricar trappole per i sorci. Tutti i suoi particolari hanno il carattere della pittura di genere: dalla maniera in cui Van Eyck lascia aperta una finestra o dipinge una credenza o un caminetto, a quella del maestro di Flémalle c'è il trapasso dalla visione puramente pittorica al genere.

Ma, già in questo campo, la parola ha improvvisamente

una dimensione di più che l'immagine pittorica: essa è in grado di rendere esplicitamente gli stati d'animo. Ci si sovvenga delle. descrizioni della bellezza dei castelli in Deschamps: erano in fondo mal riuscite e infinitamente inferiori a quanto sapeva fare l'arte dei miniatori. Ma si legga ora la ballata in cui Deschamps descrive, in un quadretto di genere, se stesso malato nel suo misero castelluccio di Fismes.[1] I gufi, gli storni, le cornacchie, i passerotti che hanno i loro nidi nella sua torre, gli impediscono di dormire:

C'est une estrange melodie
Qui ne semble pas grant deduit
A gens qui sont en maladie.
Premiers les corbes font sçavoir
Pour certain si tost qu' il est jour;
De fort crier font leur pouoir,
Le gros, le gresle, sanz sejour;
Mieulx vauldroit le son d'un tabour
Que tels cris de divers oyseaulx.
Puis vient la proie; vaches, veaulx,
Crians, muyans, et tout ce nuit,
Quant on a le cervel trop vuit,
Joint du moustier la sonnerie,
Qui tout l'entendement destruit
A gens qui sont en maladie.

Alla sera vengono i gufi e spaventano l'ammalato col loro lamentoso gridio, che risveglia pensieri di morte:

C'est froit ostel et mal reduit
A gens qui sont en maladie.

Appena vi penetra un bagliore di comicità, o anche soltanto di cordialità, il procedimento dell'enumerazione pedantesca non ha più un effetto così stancante. Vivaci descrizioni dei costumi borghesi, ampie e cordiali descrizioni dell'abbigliamento femminile, rompono la monotonia. Nel

bel mezzo della sua lunga poesia allegorica *L'espinette amoureuse*, Frossart ci rianima con l'enumerazione di una sessantina di giochi che faceva da bambino a Valenciennes.[1] Il diavolo della ghiottoneria fa già la sua comparsa letteraria. I pranzi succulenti descritti da Zola, Huysmans, Anatole France, hanno i loro prototipi già nel Medioevo. Come rifulge la ghiottoneria, quando Deschamps e Villon si leccano le labbra pensando alle tenere coscette dei volatili! Con quanto gusto Froissart descrive i «bonvivants» di Bruxelles, che circondano il grasso duca Venceslao nella battaglia di Baesweiler! Hanno con sé i loro servitori che portano al pomo della sella grandi fiaschi di vino, pane e formaggio, pasticci di salmone, di trote e d'anguille, il tutto ben avviluppato in piccole tovaglie: e così essi impacciano l'ordine di battaglia.[2]

Col suo talento per il «genere», la letteratura di quell'epoca è stata capace di mettere in versi gli argomenti più banali. Deschamps può, in una sua poesia, sollecitare del denaro, senza derogare alla dignità poetica; in una serie di ballate mendica un vestito che gli è stato promesso, legna da ardere, un cavallo, e stipendi arretrati.[3]

Dal «genere» al bizzarro, al burlesco o, se si vuole, al breughelesco, non c'è che un passo. Anche in questa forma del comico la pittura è ancora all'altezza della letteratura. Il tratto caratteristico di Breughel esiste già nell'arte intorno al 1400. Lo si trova nel Giuseppe della «Fuga in Egitto» di Broederlam e nei soldati addormentati del quadro «Le tre Marie al Sepolcro», attribuito a Uberto van Eyck.[4] Nessuno, però, è così efficace nel volutamente bizzarro come Paolo van Limburg. Uno spettatore della «Purificazione di Maria» porta un berretto da mago, curvo e alto un -braccio, e maniche smisurate. Burlesco è anche il fonte battesimale che reca tre maschere mostruose con la lingua fuori, e parimenti la cornice della «Visitazione», dove un eroe combatte da una

torre contro una lumaca, e un altro uomo trasporta su un carretta un maiale che suona la cornamusa. [1]

La letteratura del secolo XV è bizzarra in quasi ogni sua pagina; lo dimostrano lo stile artificioso ed i costumi singolari e fantastici delle sue allegorie. I motivi di cui Breughel si doveva poi servire per dar libero sfogo alla sua pazza fantasia, come la lotta fra la Quaresima e il Carnevale e quella fra la Carne e il Pesce, sono già molto in voga nella letteratura del secolo XV. Deschamps ha una visione degna del miglior Breughel nella sua ballata del guardiano di Sluis, che vede le truppe radunate a Sluis per la spedizione contro l'Inghilterra come un'armata di ratti e di sorci:

> Avant, avantl tirez-vous, ça.
> Je voy merveilie, ce me semble.
> — Et quoy, guctte, que vois-tu là?
> — Je voy dix mille rats ensemble
> E mainte souris qui s'assemble
> Dessus la rive de la mer....

Un'altra volta siede, triste e distratto, ad un pranzo di corte; egli nota ad un tratto come mangino i cortigiani: uno mastica come un maiale, l'altro rosicchia come un topolino, il terzo si serve dei suoi denti come di una sega, questi fa delle smorfie, quello muove su e giù la barba: «mangiando avevano l'aria di diavoli».[2]

Appena la letteratura si mette a descrivere la vita popolare, cade da sé in quel realismo grossolano, condito di buon umore, che fra poco doveva svilupparsi con tanto successo nell'arte figurativa. La descrizione che Chastellain ci dà del povero contadino che dà rifugio al duca di Borgogna smarrito, ha tutti i pregi di un quadro di Breughel.[3] La Pastorale devia continuamente dal suo tema sentimentale e romantico verso un fresco naturalismo di effetto leggermente comico, tutte le volte che descrive i pastori che mangiano, ballano e fanno all'amore. Dello

stesso genere è anche l'interesse per lo straccione, che si comincia ad avvertire nella letteratura e nella pittura del secolo XV. Le miniature dei calendari si compiacciono di far notare i calzoni logori dei mietitori fra il grano, e la pittura i cenci dei mendicanti che ricevono l'elemosina. Qui comincia la linea di svolgimento, che, passando per i disegni di Rembrandt e i fanciulli mendicanti di Murillo, conduce alle figure della strada di Steinlen. Tuttavia salta subito agli occhi anche qui la grande differenza del modo in cui la pittura e la letteratura considerano il soggetto. Mentre la pittura coglie già l'elemento pittoresco del mendicante, avverte cioè la magia della forma, la letteratura è ancora tutta presa del significato del mendicante, sia che lo commiseri, lo lodi o lo maledica. E proprio in queste maledizioni si hanno i primi modelli realistici della descrizione letteraria della miseria. I mendicanti erano diventati, verso la fine del Medioevo, una piaga spaventevole. A frotte infestavano le chiese e disturbavano le sacre funzioni coi loro lamenti e i loro clamori; fra essi c'erano molti pessimi soggetti, «validi mendicantes». Il Capitolo di Notre-Dame a Parigi cercò invano nel 1428 di respingerli verso le porte della chiesa e, soltanto più tardi, riuscì ad allontanarli almeno dal coro.[1] Deschamps non si stanca mai di manifestare il suo odio verso quei miserabili; li tratta tutti ugualmente da ipocriti e da impostori: cacciateli a bastonate dalla chiesa, impiccateli o bruciateli! [2] Da qui alla descrizione moderna della miseria la strada sembra ben più lunga di quella che aveva da percorrere la pittura: in questa, un nuovo sentimento di pietà si faceva avanti da sé; nella letteratura, invece, ci voleva un nuovo sentimento sociale, che si creasse forme affatto nuove di espressione.

Là dove l'elemento comico, più o meno forte, più o meno fine, risulta già dalla situazione, come nel «genere» e nel burlesco, l'arte figurativa può tenere il passo con la

letteratura. Ma esistevano anche possibilità di comicità del tutto inaccessibili all'espressione pittorica, e dove la linea e il colore erano impotenti. Dovunque il comico voglia direttamente provocare il riso; cioè nel fertile campo della risata: nella commedia, nella farsa, nella burla, nei «fabliaux», in breve in tutte le forme del. comico grossolano, la letteratura domina incontrastata.. Da questo ricco tesoro della civiltà del tardo medioevo parla uno spirito del tutto a sé..

Anche là dove lo scherno assume il suo tono più fine e si effonde su ciò che vi è di più serio nella vita, sull'amore e sul proprio dolore, cioè anche nel dominio del lieve sorriso, la letteratura è maestra. Mediante l'aggiunta dell'ironia si poterono raffinare e purificare le manierate, lisciate e logore forme della poesia erotica.

Fuori della poesia erotica l'ironia è ancora greve ed ingenua. Il francese del 1400, quando parla ironicamente, spesso si prende ancora la cura di avvertire i suoi lettori. Deschamps loda i suoi tempi: tutto va bene, la pace e la giustizia regnano dappertutto:

L'en me demande chascun jour
Qu'il me semblc du temps que voy,
Et je respons: c'est tout honour,
Loyauté, verité et foy,
Largesee, prouesce et arroy,
Charité et biens qui s'advance
Pour le commun; mais, par ma foy,
Je ne di pas quanque jc pence.

Un'altra ballata dello stesso tenore si chiude col verso:

Tous ces poins a rebours retien [1]

una terza, che ha come ritornello:

C'est grant pechiez d'ainsy blamer le monde.

termina così:

Prince, s'il est par tout generalment
Comme je say, toute vertu habonde
Mais tel m'orroit qui diroit: Il se ment...[2]

Un bello spirito della seconda metà del secolo XV intitola un epigramma: «Soubz une meschante paincture faicte de mauvaiscs couleurs et du plus meschant peinctre du monde, par manière d'yronnie par maître Jehan Robertet».[1]

Come può già esser fine l'ironia, invece, quando tocca l'amore! Allora essa si mescola alla soave malinconia e alla languida tenerezza, che dànno un che di nuovo, nelle forme antiquate alla canzone d'amore del secolo XV. L'arido cuore si fonde in un singhiozzo. Vibra un motivo che non era ancora stato udito nell'amore terreno: quello del *De profundis.*

È il rassegnato scherno di sé. la figura dell'«amant remis et renié», che Villon assume; sono le piccole e languide canzoni della disillusione che Carlo d'Orléans canta. È il sorriso fra le lagrime. «Je ritz en pleurs» non è stato un'invenzione del solo Villon. Un vecchio luogo comune della Bibbia, «risus dolore miscebitur et extrema gaudii luctus occupat»,[2] riviveva in una applicazione amorosa, acquistando un nuovo contenuto emotivo, un più fine, dolce-amaro valore sentimentale. Alain Chartier, il compito poeta di corte, conosce questo motivo come Villon, il vagabondo. E prima di loro lo conosceva Ottone di Granson. Eccolo in Alain Chartier;

Je n'ay bouche qui puisse rire,
Que lcs yeulx ne la desmentissent:
Car le cueur l'en vouldroit desdire
Par les larmes qui des yeulx issent.

O, in forma più elaborata, parlando di un innamorato malinconico e turbato:

De faire chiere s’efforçoit
Et menoit une joye fainte,
Et a chanter son cueur forçoit
Non pas pour plaisir, mais pour crainte.
Car tousjours ung relaiz de plainte
S’enlassoit au ton de sa voix
Et revenoit à son attainte
Gemme l’oysel au chant du bois.[3]

A chiusa di una poesia il’poeta rinnega il suo dolore nel tono della canzone goliardica:

Cest livret voult dicter et faire escrivre
Pour passer temps sans courage villain
Ung simple clerc que l’en appelle Alain,
Qui parle ainsi d’amours pour oyr dire.[1]

Re Renato chiude il suo interminabile *Cuer d’amours espris* sullo stesso tono, ma con un quadretto di genere: il ciambellano vien con una candela in mano a guardare se il cuore del re sia veramente scomparso; ma non riesce a scoprire un buco nel fianco:

Sy me dist tout en soubzriant
Que je dormisse sculement
Et que n’avoye nullement
Pour ce mal garde de morir.[2]

Il nuovo sentimento infondeva nelle vecchie forme convenzionali una nuova freschezza. Nessuno più di Carlo d’Orléans ha spinto tanto innanzi la consueta personificazione dei sentimenti. Egli vede il suo cuore come un essere separato:

Je suis celluy au cueur vestu de noir ... [3]

La lirica più antica e anche il dolce stil nuovo avevano preso molto sul serio le personificazioni. Ma nelle poesie dell’Orléans i confini tra serietà e canzonatura sono scomparsi; egli esagera la personificazione, senza che la

finezza vada perduta:

Un jour à mon cueur devisoye
Qui en secret à moy parloit,
Et en parlant lui demandoye
Se point d'espargne fait avoit
D'aucuns biens quant Amours servoit:
Il me dist que très voulentiers
La vérité m'en compteroit,
Mais qu'eust visité ses papiers.
Quand ce m'eut dit, il print sa voye
Et d'avecques moy se partoit.
Après entrer je le véoye
En ung comptouer qu'il avoit:
Là, de ça et de là quéroit,
En cherchant plusieurs vieulx caïers
Car le vray monstrer me vouloit,
Mais qu'eust visitez ses papiers....[1]

In questo brano predomina l'elemento comico, nel seguente invece quello serio:

Ne hurtez plus à l'uis de ma pensée
Soing et Soucy, sans tant vous travailier;
Car elle dort et ne veult s'esveiller
Toute la nuit en peine a despensée;

En dangier est, s'elle n'est bien pansée;
Cessez, cessez, laissez la sommeiller;
Ne hurtez plus à l'uis de ma pensée,
Soing et Soucy, sans tant vous travailler....[2]

La canzone d'amore, col suo tono di molle tristezza, acquistava un sapore piccante, per l'uomo del secolo XV, dalla mescolanza del sacro e del profano, allora in voga. Il travestimento della vita d'amore nelle forme della vita ecclesiastica non serve soltanto all'osceno linguaggio

simbolico e alla grossolana irriverenza delle *Cent nouvelles nouvelles.* Esso dà la sua forma anche alla poesia d'amore più delicata, quasi elegiaca, che quel secolo abbia prodotto: *L'amant rendu cordelier à l'observance d'amours.* Il motivo degli innamorati considerati come osservanti di un Ordine religioso aveva già fatto nascere intorno a Carlo d'Orléans una confraternita poetica che si chiamava «les amoureux de l'observance». A quest'Ordine deve aver appartenuto anche l'ignoto autore di *L'amant rendu cordelier* (che non fu Marziale d'Auvergne, come una volta si credeva).[3]

Il povero amante deluso rinuncia al mondo entrando in quel meraviglioso convento, dove si accettano soltanto gli innamorati infelici, «les amourcux martyrs». Conversando tranquillamente col Priore, egli narra la soave storia del suo amore disprezzato, e viene esortato a dimenticarlo. Sotto la veste medioevale e satirica già si sente lo stato d'animo di Watteau e del culto di Pierrot, ma senza chiaro di luna. — Non aveva essa l'abitudine, domanda il Priore, di gettarvi un dolce sguardo o di dirvi «Dieu gart» nel passare? — Non sono mai arrivato a tanto, risponde l'innamorato, ma la notte stavo alla sua porta per tre ore, alzando gli occhi alla gronda:

Et puis, quant je oyoye les verrières
De la maison qui cliquetoient,
Lors me semblоit que mes prières
Exaussées d'elle sy estoient.

— Eravate sicuro ch'essa vi notasse?, domanda il Priore:

Se m'aist Dieu, j'estoye tant ravis,
Que ne savoye mon sens ne estre,
Car, sans parler, m'estoit advis
Que le vent ventoit sa fenestre
Et que m'avoit bien peu cognoistre,
En disant bas: «Doint bonne nuyt»,
Et Dieu scet se j'estoye grant maistre

Après cela toute la nuyt.[1]

Quella beatitudine lo fece dormire deliziosamente :

Tellement estoie restauré,
Que, sans tourner ne travailler,
le fasoie un somme doré,
Sant point la nuyt me resveiller,
Et puis, avant que m'abiller,
Pour en rendre à Amours louanges,
Baisoie troys fois mon orillier,
En riant à par moy aux anges.

Alla cerimonia della sua ammissione solenne nell'Ordine la dama, che lo aveva disprezzato, sviene e un cuoricino d'oro smaltato di lacrime, che egli le aveva regalato, cade dal suo vestito.

Les aultres, pour leur mal couvrir
A force leurs cueurs retenoient,
Passans temps a clore et rouvrir
Les heures qu'en leurs mains tenoient,
Dont souvent les feuillés tournoient,
En signe de devocion;
Mais les deulz et pleurs qui menoient
Monstroient bien leur affection.

In fine, il Priore gli enumera i suoi nuovi doveri e gli raccomanda di non ascoltare mai il canto dell'usignuolo, di non dormire sotto «églantiers et aubespines» e soprattutto di non guardare una donna negli occhi: e allora il poema si chiude sul tema «Doux yeulx», con una interminabile serie di strofe, che tornano sempre a variarlo:

Doux yeulx qui tousjours vont et viennent;
Doulx yeulx eschauffans le plisson
De ceulx qui amoureux deviennent....

Doux yeulx a der esperlissans,

Qui dient: C'est fait quant tu vouldras,
A ceulx qu'ils sentent bien puissans....[1]

Di questo tono soave e languido di rassegnata malinconia sono pervase tutte le forme convenzionali della poesia d'amore del secolo XV. Uno stato d'animo nuovo, più fine, penetra improvvisamente anche nella vecchia cinica satira delle donne: nelle *Quinze joyes de mariage* il crudo disprezzo di prima è temperato da una nota di tranquilla disillusione ed angustia, per cui acquista il tono triste d'una moderna novella sulla vita matrimoniale, i pensieri sono espressi con leggerezza e rapidità; i dialoghi sono troppo delicati per la maligna intenzione.

L'espressione letteraria dell'amore aveva dietro a sé una tradizione di secoli con maestri d'ingegno differentissimo, come Platone e Ovidio, i trovatori e i goliardi, Dante e Giovanni di Meun. L'arte figurativa, al contrario, in questo campo era ancora molto primitiva e tale rimase per parecchio tempo. Soltanto nel secolo XVIII la raffigurazione pittorica dell'amore raggiungerà la finezza e compiutezza d'espressione della descrizione letteraria. La pittura del secolo XV non può ancora essere frivola o sentimentale. L'espressione maliziosa le è tuttora preclusa. Il ritratta della damigella Lysbet van Duvenvoorde, dipinto da un maestro ignoto verso il 1430, presenta una figura di così severa dignità che è stata ritenuta la donatrice di una tavola da altare. Ma sulla banderuola, che porta in mano, sta scritto: «Mi verdriet lange te hopen. Wie is hi die syn hert hout open?». «Non mi piace di aspettar a lungo. Chi è colui che mi apre il suo cuore?». quest'arte conosce la castità e l'oscenità: non possiede ancora i mezzi d'espressione per le gradazioni intermedie. Sulla vita amorosa dice poco, e questo poco in forma ingenua e innocente. Bisogna anche qui, però, rendersi conto del fatto che quasi tutte le opere profane di questo genere sono andate perdute. Sarebbe

straordinariamente interessante per noi, se potessimo confrontare il nudo del «Bagno di donne» di Van Eyck o quello del quadro di Ruggero, in cui due giovanotti guardano ridendo attraverso una fessura (l'uno e l'altro sono descritti dal Fazio), con le figure di Adamo ed Eva dell'altare di Gand. In quest'ultimo, del resto, l'elemento erotico non è del tutto assente: l'artista si è indubbiamente attenuto al codice convenzionale della bellezza femminile, dipingendo i seni piccoli e troppo in alto, le braccia lunghe e sottili, il ventre prominente. Ma l'ha fatto ingenuamente, senza la minima capacità o il minimo tentativo di eccitare i sensi.

Questo dovrebbe essere invece l'elemento essenziale del piccolo «Incantesimo d'amore», che viene attribuito alla scuola di Giovanni van Eyck,[1] una camera, in cui una ragazza, nuda come è di rigore in magia, evoca mediante pratiche magiche l'amato. Qui il nudo ha già quella lascivia discreta, che possiamo ritrovare poi nei nudi di Cranach.

Se la pittura si provava così di rado ad eccitare i sensi, non era per pudicizia. Il tardo Medioevo mostra uno strano contrasto tra un senso profondo di pudore e una sorprendente licenziosità. Per quest'ultima non occorre citare esempi: la si trova in ogni pagina. Il pudore si manifesta ad esempio in questi casi: anche nei peggiori massacri e saccheggi si lasciano alle vittime la camicia o le mutande; di nulla il Borghese di Parigi si sdegna tanto quanto della violazione di tale regola: «Et ne volut pas convoitise que on leur laissast neis leurs brayes, pour tant que ilz vaulsissent 4 deniers, qui estoit un des plus grans cruaultés et inhumanité chrestienne à aultre de quoy on peut parler».[1]

Date le idee dell'epoca riguardo al pudore, è più che strano che il nudo femminile, ancora così poco coltivato nell'arte di allora, potesse occupare un posto così largo nel *tableau vivant*. Non c'era entrata solenne di principe in cui

mancassero le rappresentazioni («personnages») di dee o ninfe ignude; Dürer le vide all'entrata di Carlo V in Anversa nel 1520.[2] I «personnages» erano collocati sopra piccoli palchi in luoghi determinati, talvolta perfino nell'acqua, come le sirene che nuotavano presso il ponte della Lys, «toutes nues et échevellées ainsi comme on les peint», all'entrata di Filippo il Buono in Gand nel 1457.[3] Il giudizio di Paride era il soggetto più in voga di queste rappresentazioni. Ma non si deve vedere in ciò né il senso greco della bellezza né una grossolana inverecondia, bensì semplicemente una ingenua sensualità popolare. Giovanni di Roye descrive le sirene, che, all'entrata di Luigi XI a Parigi nel 1461, erano collocate non molto lontano da un Crocifisso fra i due ladroni, in questi termini: «Et si y avoit encores trois bien belles filies, faisans personnages de seraines toutes nues, et leur veoit on le beau tetin droit, separé, rond et dur, qui estoit chose bien plaisant, et disoient de petiz motetz et bergerettes-. et près d'eulx jouoient plusieurs bas instrumens qui rendoient de grandes melodies».[1] Molinet racconta con qual piacere il popolo stesse a guardare il giudizio di Paride, all'entrata di Filippo il Bello in Anversa nel 1494: «mais le hourd où les gens donnoient le plus affectueux regard fut sur l'histoire des trois déesses, que l'on veoit au nud et de femmes vives».[2] Si era ben lontani da qualsiasi senso di bellezza a Lilla nel 1468, allorché si parodiò quel tema, per l'entrata di Carlo il Temerario, con una Venere corpulenta, una Giunone magra e una Minerva gobba, portanti tutte e tre corone d'oro in testa.[3] L'uso della esposizione del nudo continuò fino al secolo XVI inoltrato: a Rennes nel 1532, quando il duca di Bretagna fece la sua entrata, si videro una Cerere e un Bacco nudi,[4] e persino Guglielmo di Orange, alla sua entrata a Bruxelles il 18 settembre 1578, fu accolto da un'Andromeda, «una vergine incatenata, nuda come era uscita dal ventre di sua madre; si

sarebbe detto che fosse una statua di marmo», così racconta Giovanni Battista Houwaert che aveva disposto i «tableaux».[5]

Un ritardo delle capacità d'espressione della pittura, a confronto della letteratura, non si rivela del resto soltanto nei campi che abbiamo trattato finora: nel comico, nel sentimentale e nell'erotico. I suoi limiti sono visibili anche altrove, appena non è più sostenuta da quel prevalente interesse visivo, in cui abbiamo creduto di porre la ragione della superiorità, in genere, della pittura d'allora sulla letteratura. Appena si ha bisogno di qualcosa di più che non sia la visione immediata e precisa delle cose, la superiorità della pittura va a poco a poco diminuendo, e si riconosce ad un tratto la giustezza della critica di Michelangelo: quest'arte vuol rendere minutamente tutte insieme molte cose, una delle quali basterebbe a richiedere tutte le forze.

Consideriamo ancora una volta un quadro di Giovanni van Eyck. La sua abilità rimane insuperata finché opera da vicino, per dir così, microscopicamente: nei tratti del volto, nelle stoffe delle vesti, nei gioielli. Ma appena la realtà percepita dev'essere in certo senso rielaborata, come è già il caso nella riproduzione di edifizi e di paesaggi, si scorgono, nonostante l'intimo incanto della prospettiva, varie debolezze: una certa incoerenza, una composizione alquanto difettosa. E più il soggetto richiede una composizione meditata e una forma liberamente creata, e più chiari risultano i difetti.

Nessuno vorrà negare che nei libri d'ore illustrati, i fogli del calendario superano in bellezza quelli in cui è rappresentata la Storia Sacra. Nei primi bastava percepire direttamente le cose e poi riprodurle, raccontandole. Ma per comporre una azione importante, movimentata, di molte persone, era necessario anzitutto un senso della costruzione ritmica e dell'unità, come lo aveva Giotto e più tardi sarà

trovato da Michelangelo. Ora l'essenza dell'arte del secolo XV era la molteplicità. Solo là dove la molteplicità ridiventa a sua volta unità, si raggiunge un effetto di superiore armonia, come nell'«Adorazione dell'Agnello». In essa c'è effettivamente del ritmo, un ritmo di forza incomparabile, il ritmo potente di tutte quelle schiere che si muovono verso il centro. Tuttavia, in certo senso è ottenuto mediante una coordinazione puramente aritmetica, è ricavato dalla stessa molteplicità. Van Eyck evita le difficoltà della composizione creando solo figure in completo riposo; realizza un'armonia statica, non dinamica.

Sta qui soprattutto il grande divario tra Ruggero van der Weyden e Van Eyck. Ruggero si impone dei limiti per trovare il ritmo; non ci riesce sempre, ma cerca di raggiungerlo.

Esisteva una severa e antica tradizione che prescriveva come si dovessero rappresentare i soggetti principali della Storia Sacra; e il pittore non aveva bisogno di inventare lui la disposizione del suo quadro.[1] Alcuni di quei soggetti recavano quasi da sé un ordine ritmico. In una Pietà, una Deposizione dalla Croce, un'Adorazione dei pastori, il ritmo veniva quasi da sé. Si pensi alla «Pietà» di Ruggero van der Weyden a Madrid, a quelle della scuola d'Avignone al Louvre e a Bruxelles, a quelle di Petrus Cristus, di Geertgen tot Sint Jans, delle «Belles heures d'Ailly».[1]

Ma appena la scena si fa più movimentata, come nella «Derisione di Cristo», nel «Cristo portante la croce», nell'«Adorazione dei Re Magi», allora le difficoltà della composizione aumentano, e ne consegue comunemente una certa agitazione, una mancanza di equilibrio fra le parti. Quando poi la norma iconografica della Chiesa viene a mancare del tutto, allora l'artista non sa raccapezzarsi. Già le scene di «Giudizi» di Dirk Bouts e di Gerardo David, dove il tema recava ancora con sé una certa solenne disposizione

delle parti, sono abbastanza deboli nella composizione. Questa si fa sgraziata e goffa nel «Martirio di S. Erasmo» a Lovanio, e di Santo Ippolito squartato da cavalli a Bruges: qui la composizione difettosa comincia già ad urtarci.

Quando poi si devono raffigurare fatti fantastici e quindi mai visti, allora la pittura del secolo XV cade nel ridicolo. La grande pittura ne era salvaguardata dalla severità dei suoi soggetti; ma la miniatura non si poté sottrarre all'obbligo di dar forma a tutte le fantasie mitologiche ed allegoriche della letteratura. Un buon esempio ce ne dà l'illustrazione dell'*Èpìtre d'Othéa à Hector*,[2] minuta fantasia mitologica di Christine de Pisan. Abbiamo qui quanto di più sgraziato si possa immaginare. Gli dèi greci portano grandi ali dietro i loro mantelli d'ermellino o i loro abiti di gala borgognoni; l'intera disposizione è sbagliata e parimenti l'espressione; Minosse, Saturno che divora i suoi figli, Mida che distribuisce i premi, tutti hanno la stessa espressione balorda. Ma, appena il miniatore può divertirsi a mettere sullo sfondo un pastorello colle sue pecore o una collinetta con in cima la ruota e la forca, ecco che vien fuori la sua solita abilità.[1] Qui sta il limite della facoltà creatrice di questi artisti. Quando si tratta di creare liberamente, essi sono mediocri press'a poco come i poeti.

La rappresentazione allegorica aveva condotto la fantasia in un vicolo chiuso. L'allegoria lega l'una all'altra l'immagine e l'idea. L'immagine non può formarsi liberamente perché deve tradurre esattamente l'idea, e questa è trattenuta nel suo volo dall'immagine. La fantasia ha preso l'abitudine di tradurre l'idea in immagine nella maniera più gretta possibile, senza quasi senso dello stile. «Temperantia» viene raffigurata con un orologio in testa che indica la sua natura. Il miniatore dell'*Épitre d'Othéa* si serviva a questo scopo dello stesso piccolo pendolo che metteva anche sul muro nel ritratto di Filippo il Buono.[2]

Quando un acuto osservatore come Chastellain si mette a descrivere figure allegoriche di propria invenzione, lo fa in maniera straordinariamente artificiosa. Nella sua *Exsposition sur vérité mal prise,* una giustificazione del suo audace poema politico *Le dit de vérité,*[3] egli presenta quattro dame che lo accusano. Esse si chiamano Indignazione, Riprovazione, Accusa e Vendetta. Ecco come è descritta la seconda: [4] «Ceste dame droit-cy se monstroit avoir les conditions seures, raisons moult aguës et mordantes; grignoit les dens et mâchoit ses lèvres: niquoit de la teste souvent; et monstrant signe d'estre arguëresse, sauteloit sur scs pieds et tournoit l'un costé puis çà, l'autre costé puis là; portoit manière d'impatience et de contradiction; le droit oeil avoit clos et l'autre ouvert; avoit un sacq plein de livres devant lui, dont les uns mit en son escours comme chéris, les autres jetta au loin par despit: deschira papiers et feuilles; quayers jetta au feu félonnement; rioit sur les uns et les baisoit; sur les autres crocha par villenie et les foula des pieds; avoit une plume en sa main, pleine d'encre, de laquelle roioit maintes écritures notables...; d'une esponge aussy noircissoit aucunes ymages, autres esgratinoit aux ongles,... et les tierces rasoit toutes au net et le planoit comme pour les mettre hors de mémoire; et se monstroit dure et felle ennemie à beaucoup de gens de bien, plus volontairement que par raison». In altro passo descrive «Dame Paix», che stende e solleva il suo mantello e poi si suddivide in quattro altre figure femminili: «Paix de coeur», «Paix de bouche», «paix de semblant», «Paix de vray effet».[1] In un'altra ancora delle sue allegorie compaiono figure femminili che si chiamano «Pesanteur de tes pays», «Diverse condition et qualité de tes divers peuples», «L'envie et haine des François et des voisines nations» come se si trattasse d'un articolo di fondo trasformato in allegoria.[2] Che queste figure non siano vedute, ma soltanto

immaginate, risulta per di più dal fatto che portano i loro nomi scritti su banderuole; Chastellain non le vede dunque come qualcosa di vivo, ma se le immagina come se le vedesse in un quadro o in uno spettacolo teatrale.

Nella *Mort du duc Philippe, mystère par manière de lamentation,* Chastellain vede il suo duca sotto la forma d'una fiala piena di un unguento prezioso, sospesa al cielo con un filo; e la Terra ha allattato la fiala con le sue mammelle.[3] Molinet vede Cristo come un pellicano (simbolo assai comune), che non solo nutre col suo sangue i suoi piccoli, ma lava con esso lo specchio della morte.[4]

Ogni ispirazione artistica è qui svanita; non è rimasto che un gioco di sottigliezze e di insipidi artifici — uno spirito ormai esausto attende una nuova fecondazione. Nel motivo del sogno come inquadratura di un'azione, motivo che appare di continuo, non vi è quasi mai traccia di tratti propri del sogno, come si trovano in Dante e in Shakespeare. Talvolta il poeta non riesce neppure a mantenere la finzione, quando narra d'aver avuto una visione: Chastellain chiama se stesso «l'inventeur ou le fantasieur de ceste vision».[1]

Solo lo scherno è capace di far spuntare una nuova fioritura nel campo inaridito dell'allegoria. Se l'allegoria è condita di buon umore, ottiene ancora un qualche effetto. Deschamps domanda al medico come stanno di salute le virtù e il diritto:

Phisicien, comment fait Droit?
— Sur m'ame, il est en petit point....
— Que fait Raison?....
— Perdu a son entendement,
Elle parle, mais faiblement,
Et Justice est tout ydiote....[2]

I più svariati domini della fantasia vengono frammischiati senza stile alcuno. Non c'è prodotto più bizzarro del libello politico in veste di pastorale. L'ignoto poeta che si nasconde

sotto il nome di Bucarius, ha raccolto in *Le Pastoralet,* dando loro il tono della poesia pastorale, tutte le accuse del partito borgognone contro gli Orléans: l'Orléans, Giovanni senza Paura e tutto il loro superbo e feroce seguito travestiti da miti pastori! I loro mantelli da pastori sono dipinti a fiordalisi o leoni rampanti; dei «bergiers à long jupel»» raffigurano il clero.[3] Il pastore. Tristifer, cioè l'Orléans, toglie agli altri il loro pane e formaggio, le loro mele e le noci, le loro zampogne e le campanelle delle loro pecore; minaccia col suo grosso bastone quelli che resistono, finché alla fine cade ucciso da un colpo di bastone. Talvolta il poeta quasi dimentica la sua sinistra tendenziosità e si abbandona alla più dolce pastorale; ma presto la fantasia pastorale è interrotta di nuovo dalle peggiori invettive politiche.[4] Anche qui manca ogni senso dello stile, manca quell'armonia che noi siamo soliti associare al concetto di Rinascimento.

Gli espedienti con cui Molinet si procacciò presso i suoi contemporanei la lode di ingegnoso retore e poeta, sono per noi l'ultima degenerazione di una forma letteraria che si sta dissolvendo da sé. Egli si dedica.ai più insipidi giuochi di parole: «Et ainsi demoura l'Escluse en paix qui lui fut incluse, car la guerre fut d'elle excluse plus solitaire que recluse».[1] Nell'introduzione alla sua redazione in prosa moralista del *Roman de la rose* egli scherza col suo nome Molinet: «Et affin que je ne perde le froment de ma labeur et que la farine que en sera molue puisse avoir fleur salutaire, j' ay intencion, se Dieu m'en donne la grace, de tourner et convertir soubz mes rudes meulles le vicieux au vertueux, le corporei en l'espirituel, la mondanité en divinité, et souverainement de la moraliser. Et par ainsi nous tirerons le miel hors de la dure pierre, et la rose vermeille hors des poignans espines, où nous trouverons grain et graine, fruict, fleur et feuille, très souefve odeur, odorant verdure, verdoyant floriture, florissant nourriture, nourissant fruict et

fructifiant pasture».[2] Come tutto ciò fa pensare alla decadenza di un'epoca! Cionostante i contemporanei ammiravano proprio questa forma come qualcosa di nuovo; la poesia medievale non conosceva infatti siffatta maniera di giuocare con le parole: giuocava piuttosto con le immagini. Come ad esempio Oliviero de la Marche, congeniale a Molinet e suo ammiratore:

> Là prins fièvre de souvenance
> Et catherre de desplaisir,
> Une migraine de souffrance,
> Colicque d'une impascience,
> Mal de dens non à soustenir,
> Mon cueur ne porroit plus souffrir
> Les regretz de ma destinée
> Par douleur non accoustumée.[3]

Meschinot è ancora schiavo della fiacca allegoria quanto La Marche; nelle sue *Lunettes des princes Prudenza* e Giustizia sono i cristalli, Forza è la guarnitura, Temperanza il chiodo che tiene tutto insieme. Ragione offre gli occhiali al poeta con l'indicazione dell'uso; mandata dal cielo, Ragione penetra nel suo spirito e vuole prepararvi il suo banchetto, ma vi trova tutto guastato da Disperazione, di modo che non c'è nulla «pour disner bonnement».[1]

Tutto ciò sa di degenerazione e di decadenza. E però è questa l'ora in cui il nuovo spirito del Rinascimento già attraversa il mondo. La sua nuova e grande ispirazione, la nuova e pura forma, dove le troviamo?

XXII

L’AVVENTO DELLA NUOVA FORMA

II rapporto fra l’Umanesimo nascente e lo spirito del Medioevo morente è molto più complicato di quanto siamo soliti credere. Abituati come siamo a vedere le due civiltà come due complessi nettamente separati, ci sembra che la sensibilità per l’eterna giovinezza dell’antichità classica ed il ripudio del logoro apparato con cui il Medioevo aveva dato espressione ai suoi pensieri, si siano diffusi come una improvvisa rivelazione. Come se gli animi, mortalmente stanchi di allegorie e di stile altisonante, avessero compreso a un tratto: non più quello, ma questo! Come se l’aurea armonia dei classici fosse apparsa improvvisamente ai loro occhi come una redenzione, come se essi avessero accolto l’antichità classica col giubilo d’un’anima che ha finalmente trovato la sua salvezza.

Ma non è così. In mezzo al giardino del pensiero medievale, tra la vecchia vegetazione ancora lussureggiante, il classicismo è venuto su a poco a poco. Dapprima non è che un elemento della fantasia formale; solo più tardi diventa una grande e nuova ispirazione, e nemmeno allora lo spirito e le forme d’espressione, che siamo abituati a considerare come medievali, muoiono del tutto.

Per renderci conto di ciò, sarebbe utile analizzare, più che qui non si possa, l’ascesa del Rinascimento, non in Italia, ma nel paese che era stato il terreno più fertile di tutto ciò che aveva costituito la ricchezza della civiltà schiettamente medievale: in Francia. Se si considera il Quattrocento italiano nel suo magnifico contrasto con la vita del basso Medioevo in Francia, in Inghilterra o nell’Impero tedesco, si

ha l’impressione che questo secolo fosse un periodo di equilibrio, serenità e libertà, puro ed armonioso. Si ritengono quelle qualità, nel loro insieme, come la sostanza del Rinascimento e si scorge forse in esse il segno dei nuovi tempi. Frattanto però abbiamo dimenticato, con quell’inevitabile unilateralità senza la quale non si può formulare un giudizio storico, che anche nell’Italia del Quattrocento la base della vita civile era ancora rimasta schiettamente medievale, che, anzi, negli stessi spiriti del Rinascimento i tratti medievali sono segnati assai più profondamente di quanto si voglia ammettere. Ma nell’idea generale che ci facciamo, domina la nota del Rinascimento.

Se, invece, abbracciamo d’un solo sguardo il mondo francoborgognone del secolo XV, l’impressione principale che risentiamo è questa: un fondo fosco, un fasto barbarico, forme bizzarre e sovraccariche, una fantasia logora, tutte le caratteristiche della mentalità medievale nel suo declino. Ma questa volta si dimentica che anche qui il Rinascimento sta sopravvenendo da tutti i lati; però qui esso ancora non domina e non ha ancora trasformato l’atteggiamento fondamentale.

Caratteristico è ora il fatto che il nuovo si fa avanti come forma, prima di diventare veramente nuovo spirito.

Nel bel mezzo delle vecchie concezioni e condizioni di vita subentrano le nuove forme classicheggianti. Il destarsi dell’Umanesimo non era in fondo determinato se non dal fatto che una cerchia di dotti si occupava un po’ più del solito del latino puro e della sintassi classica. Una cerchia siffatta fiorisce in Francia intorno al 1400; era composta di alcuni chierici e magistrati: Giovanni di Monstreuil, canonico di Lilla e segretario del re, Nicola di Clemanges, il celebre antesignano del clero riformatore, Gontier Col, Ambrogio de Miliis, segretari di principi anch’ essi. Essi si scambiano epistole belle e sonore, in nulla inferiori ai

prodotti posteriori del genere: né nella vuota generalità del pensiero, né nell'affettazione, né nella costruzione obbligata, né nell'oscurità dell'espressione, né infine nel compiacimento per le inezie erudite. Giovanni di Monstreuil si preoccupa molto dell'ortografia di «orreolum» e di «scedula», con o senza *h,* e parimenti dell'uso della lettera *K* nei vocaboli latini. «Se voi non venite in mio aiuto, caro maestro e fratello, scrive al Clemanges,[1] avrò perduto la mia riputazione e sarò meritevole di morte. Or ora mi son accorto che nell'ultima mia lettera, al mio signore e padre, il vescovo di Cambrai, in luogo del comparativo «propior» ho messo «proximior», tanto la penna è precipitosa e trascurata! Vogliate correggerlo, altrimenti i nostri critici comporranno libelli diffamatori su di noi».[2] Come si vede, le lettere sono esercitazioni letterarie destinate alla pubblicità. Schiettamente umanistica è pure la sua discussione col suo amico Ambrogio, che aveva accusato Cicerone di contraddizione e poneva Ovidio al di sopra di Virgilio.[3]

In una delle sue lettere egli ci dà una piacevole descrizione del convento di Charlieu presso Senlis. È sorprendente come egli diventi ad un tratto molto più leggibile, appena si mette a raccontare semplicemente, in stile medievale, ciò che vi aveva visto. Narra come i passeri vengono a mangiare nel refettorio, sì che ci si domanda se il re ha istituito la prebenda per i frati o per gli uccelli, come un forasiepe si dà l'aria di abate, e come l'asino del giardiniere prega l'autore di non essere dimenticato nella lettera; tutto ciò è fresco e incantevole, ma non specificamente umanistico.[4] Non dimentichiamo che Giovanni di Monstreuil e Gontier Col sono quei medesimi ché abbiamo imparato a conoscere come appassionati ammiratori del *Roman de la rose* e come membri della «Cour d'amours» del 1401. Non è palese, che questo pre-umanesimo era soltanto un elemento esterno della vita? In

fondo non era altro che un fenomeno più intenso dell'erudizione scolastica medievale, poco diverso dalle rinascite della latinità classica che si osservano in Alcuino e nei suoi, ai tempi di Carlo Magno, e più tardi nelle scuole francesi del secolo XII.

Per quanto questo primo Umanesimo francese non trovi continuatori immediati e si estingua col piccolo gruppo di uomini che l'avevan coltivato, esso già si collega al grande movimento internazionale. Il Petrarca è già un modello luminoso per Giovanni di Monstreuil e i suoi amici. Anche Coluccio Salutati, il cancelliere fiorentino che, all'incirca dal 1370, aveva introdotto la nuova rettorica latina nel linguaggio delle cancellerie, è più volte citato da lui.[1] Ma si può dire che il Petrarca è stato inteso in Francia ancora in senso medievale. Egli era stato in relazioni d'amicizia con gli uomini più eminenti della generazione anteriore: col poeta Filippo di Vitry, col filosofo e uomo politico Nicola Oresme che aveva educato il Delfino (Carlo V), e forse anche con Filippo di Mézières. E tutti quesiti uomini non sono affatto umanisti, nonostante che le idee di Oresme contenessero molto di nuovo. Se è vero, come supponeva Paulin Paris,[2] che la Peronne d'Armcntièrcs di Machaut,, nel suo desiderio d'aver una relazione amorosa con un poeta, era sotto l'influenza non soltanto dell'esempio di Eloisa, ma anche di Laura, si avrebbe nel *Le Voir-Dit* una testimonianza notevole del modo come un'opera, in cui noi più che mai avvertiamo l'avvento dello spirito moderno, potesse tuttavia ispirare una creazione ancora tutta medioevale.

Non siamo forse troppo inclini a guardare il Petrarca. e il Boccaccio esclusivamente sotto una luce moderna? Li consideriamo, a ragione, come i primi rappresentanti del nuovo spirito. Ma sbaglieremmo se credessimo che, in quanto primi umanisti, non si inserissero più nel secolo XIV. Tutta la loro opera, per quanto pervasa da un nuovo alito,

poggia sulla cultura della loro epoca. Inoltre, il Petrarca e il Boccaccio devono la loro gloria fuori d'Italia, alla fine del Medioevo, non ai loro scritti in lingua volgare, che dovevano dar loro l'immortalità, ma alle loro opere latine. Il Petrarca era stato per i suoi contemporanei soprattutto un Erasmo «avant lettre», un autore versatile ed elegante di trattati sulla morale e sulla vita, un epistolografo, il romantico dell'Antichità coi suoi *De viris illustribus e Rerum memorandarum libri IV.* I temi da lui trattati erano ancora quelli del pensiero medievale: *De contemptu mundi, De otio religiosorum, De vita solitaria.* La sua glorificazione della virtù antica è molto più vicina al culto dei «neuf Preux»,[1] di quel che non si creda. Non è affatto sorprendente che siano esistiti rapporti fra il Petrarca e Geert Groote, e che Giovanni di Varennes, il fanatico di Saint-Lié,[2] invocasse l'autorità del Petrarca per sfuggire al sospetto di cresia,[3] e togliere dal Petrarca il testo per una nuova preghiera: «Tota cacca christianitas». Quel che il Petrarca è stato per il suo secolo, ce lo dice Giovanni di Monstreuil: «devotissimus, catholicus ac celeberrimus philosophus moralis».[4] Dionigi il Certosino poteva ricorrere al Petrarca perfino per un lamento sulla perdita del Santo Sepolcro, soggetto prettamente medievale; «ma, dice, essendo lo stile di Francesco rettorico e difficile, citerò piuttosto il senso che non la forma delle sue parole».[5]

Con la sua sprezzante osservazione, che fuori d'Italia non ci sarebbero né oratori né poeti, il Petrarca dà un particolare impulso agli esercizi letterari dei già menzionati primi umanisti francesi. Infatti i begli ingegni di Francia non potevano permettere che la cosa finisse lì: Nicola di Clemanges e Giovanni di Monstreuil protestarono vivacemente contro quell'asserzione.[6] Il Boccaccio ha avuto un'influenza simile a quella del Petrarca in una sfera più ristretta. Egli era onorato, non come l'autore del

Decamerone, ma come «le docteur de patience en adversité», l'autore dei *De casibus virorum illustrium* e *De claris mulieribus.* Con queste strane compilazioni sull'incostanza della sorte umana, il Boccaccio si era eretto in certo modo ad impresario della Fortuna. Ed è in tale qualità che il Chastellain intende e segue «messire Jehan Bocace»).[1] Egli intitola *Le Temple de Bocace* un bizzarro trattato su ogni sorta di destini tragici del suo tempo, in cui evoca lo spirito del «noble historien» perché voglia porgere conforto nelle sue avversità a Margherita d'Inghilterra. Non si può però asserire che il Boccaccio sia stato capito poco o male da quei Borgognoni ancor tanto medievali del secolo XV. Essi capivano in lui il lato genuinamente medievale che noi corriamo il rischio di perder di vista.

Ciò che separa il nascente Umanesimo di Francia da quello d'Italia, non è tanto una differenza di aspirazioni o di intonazione quanto di gusto e di erudizione. L'imitazione degli antichi non riusciva a quei Francesi così facile come a coloro che eran nati sotto il cielo di Toscana o all'ombra del Colosseo. I dotti riescono presto a maneggiare con abilità perfetta lo stile epistolare classico. Ma i primi autori profani sono ancora inesperti nelle finezze della mitologia e della storia. Machaut che, nonostante la sua carica ecclesiastica, non era un dotto e va considerato come un poeta profano, confonde irrimediabilmente i nomi dei sette savi. Chastellain confonde Peleo e Pelias, La Marche Proteo e Piritoo. Il poeta di *Le Pastoralet* parla del «bon roy Scypion d'Afrique», gli autori di *Le Jouvencel* fanno derivare «politique» da πολύς e da un supposto vocabolo greco «icos, gardien, qui est à dire gardien de pluralité».[2]

Tuttavia anche in loro, tra le loro allegorie medievali, cerca qua e là di farsi avanti la visione classica. Il poeta del contraffatto poema pastorale *Le Pastoralet* fa balenare per un istante un po' dello splendore del Quattrocento in una

descrizione del dio Silvano ed in una preghiera a Pan, naturalmente per riprendere subito dopo la vecchia e nota strada.[3] Come Giovanni van Eyck introduce qua e là nei suoi quadri schiettamente medievali forme architettoniche classiche, così gli. scrittori si studiano di elaborare motivi antichi, in maniera puramente formale e a scopo di ornamentazione. I cronisti cimentano le loro forze in *contiones* nello stile di Livio, cioè, in discorsi politici e di guerra; fanno anche menzione di *prodigia,* perché così faceva Livio.[1] Più sono ingenui nell'impiego di forme classiche e più ci ammaestrano sul trapasso dal Medioevo al Rinascimento. Il vescovo di Châlons, Giovanni Germain, si sforza di descrivere il congresso della pace di Arras nel 1435, adoperando lo stile serrato e netto dei Romani. Con frasi brevi e vivaci cerca di raggiungere effetti liviani; quel che vien fuori è una autentica caricatura della prosa antica, non meno affettata che ingenua, disegnata come le figurine di un calendario nei libri d'ore, ma infelice nello stile.[2] La visione dell'antichità è ancora straordinariamente bizzarra. Al servizio funebre di Carlo il Temerario a Nancy, il suo vincitore, il giovane duca di Lorena, viene ad onorare il cadavere del nemico, vestito a lutto «à l'antique», cioè con una lunga barba d'oro che gli scende fino alla cintura; si propone in tal modo di rappresentare uno dei nove «preux», celebrando insieme la propria vittoria. Camuffato a quel modo prega per un buon quarto d'ora.[3]

Intorno al 1400, i concetti di «rhétorique, orateur, poésie» rappresentavano per i Francesi l'essenza dell'antichità classica. Per loro la invidiabile perfezione degli antichi consisteva soprattutto in una forma artificiosa. Quando lasciano parlare il cuore ed hanno qualcosa da dire, tutti questi poeti del secolo XV (ed in parte anche un po' prima) sanno fare poesie semplici e scorrevoli, spesso vigorose e talvolta delicate. Ma quando mirano a qualcosa di

particolarmente bello, chiamano in aiuto la mitologia e adoperano una pretenziosa terminologia latineggiante; si sentono «rhétoriciens». Christine de Pisan distingue espressamente una poesia mitologica dalle sue opere ordinarie, chiamandola «balade pouétique».[4] Eustachio Deschamps, nel mandare le sue opere al confratello e ammiratore Chaucer, si smarrisce in una insopportabile farragine pseudo-classica:

O Socrates plains de philosophie,
Seneque en meurs et Anglux en pratique,
Ovides grans en ta poéterie,
Bries en parler, saiges en rethorique,
Aigles tres haulz, qui par ta théorique
Enlumines le regne d'Eneas,
L'Isle aux Geans, ceuls de Bruth, et qui as
Scmé les fleurs et planté le rosier,
Aux ignorans de la langue Pandras,
Grant translateur, noble Geffroy Chaucierl

A toy pour ce de la fontaine Helye
Requier avoir un buvraige autentique,
Dont la doys est du tout en ta baillic,
Pour rafrener d'elle ma soif ethique,
Qui en Gaule seray paralitique
Jusques a ce que tu m'abuveras.[1]

Qui abbiamo l'inizio di quella maniera, che doveva ben presto diventare una ridicola latinizzazione della nobile lingua francese, e che doveva attirarsi lo scherno di Villon e Rabelais.[2] Lo si incontra, questo stile, nella corrispondenza letteraria, nelle dediche, nelle orazioni, dappertutto insomma dove il discorso deve riuscire particolarmente bello. Allora Chastellain, parla della «vostre très-humble et obeissante serve et ancelle, la ville de Gand» e della «viscérale intime douleur et tribulation»; La Marche della «nostre francigène

locution et langue vernacule», Molinet di «abreuvé de la doulce et melliflue liqueur procedant de la fontaine caballine», «ce vertueux duc scipionique», «gens de mulièbre courage».[3]

Questo ideale di una «rettorica» raffinata non è soltanto un ideale di espressione letteraria, ma altresì l'ideale di più elevati rapporti letterari. Come già la poesia dei trovatori, così anche tutto l'Umanesimo è un giuoco di società, una forma della conversazione, la ricerca di un modo superiore di convivenza sociale. Neppure le corrispondenze erudite dei secoli XVI e XVII si sono ancora spogliate di quell'elemento. Sotto tale rapporto, la Francia occupa il posto intermedio tra l'Italia e i Paesi Bassi. In Italia, dove linguaggio e pensiero si erano meno allontanati dalla schietta antichità classica, le forme umanistiche poterono trovar adito senza difficoltà nel naturale sviluppo della vita nazionale. Con l'accentuazione della latinità dell'espressione non si fece quasi affatto violenza alla lingua italiana. Lo spirito dei circoli degli umanisti poté facilmente accordarsi con i costumi della società. L'umanista italiano rappresentava il risultato d'uno sviluppo graduale della civiltà italiana e quindi il primo tipo dell'uomo moderno. Nei paesi borgognoni invece spirito e forma della società erano ancora talmente medioevali, che l'aspirazione ad una nuova e più nobile espressione, dapprima poté prender corpo soltanto in una forma antiquata: nelle cosiddette «camere dei rettorici». Come associazioni, esse non sono che una continuazione delle confraternite medioevali; e lo spirito che da loro si esprime, rivela un rinnovamento dapprima puramente formale ed esteriore. Solamente l'Umanesimo biblico d'Erasmo vi inaugurava una nuova cultura.

La Francia, tranne le sue province settentrionali, ignora l'apparato antiquato delle «camere dei rettorici», ma anche i suoi «nobles rhétoriciens» non rassomigliano ancora affatto

agli umanisti italiani. Sono tuttora profondamente immersi nello spirito e nelle forme medioevali. Della letteratura francese del secolo XV si può dire, senza tema d'esagerare, che gli scrittori ed i poeti che si occupano meno del classicismo sono più aderenti allo sviluppo moderno della letteratura, di coloro che perseguono gli ideali della latinità e dell'oratoria. Moderni sono gli spregiudicati, anche se adoperano ancora le forme medioevali: Villon, Coquillart, Enrico Baude, ed anche Carlo d'Orléans e l'autore di *L'amant rendu cordelier.* Proprio le tendenze classicheggianti esercitarono, almeno nella poesia e nella prosa, una influenza ritardante. I solenni campioni del pomposo ideale borgognone, Chastellain, La Marche, Molinet, sono le figure antiquate della letteratura francese. Anch'essi, però, appena riescono a sbarazzarsi qua e là del loro ideale d'arte e a poetare o a scrivere ciò che vien dal cuore e si rivolge al cuore., con tutta schiettezza, divengono leggibili ed hanno un'aria più moderna.

Un poeta di second'ordine, Giovanni Robertet (1420-1490), segretario di tre duchi di Borbone e di tre re francesi, vedeva in Giorgio Chastellain, il fiammingo-borgognone, il vertice d'ogni più nobile arte poetica. Quest'ammirazione fece nascere un carteggio letterario che può servire ad illustrare quanto si è detto dianzi. Per far la conoscenza di Chastellain, Robertet si vale della mediazione di un certo Montferrant, precettore di un giovane Borbone, che veniva educato alla corte di suo zio, il duca di Borgogna, e perciò stava a Bruges. Gli inviò due lettere destinate al Chastellain, una in latino, l'altra in francese, in più un inno magniloquente in onore del vecchio cronista e poeta di corte. Poiché questi non aderì subito alla richiesta di una corrispondenza letteraria, Montferrant compose un prolisso incoraggiamento secondo la vecchio ricetta: gli erano apparse «les Douze Dames de Rhétorique», chiamate «Science, Eloquence, Gravité de sens,

Profondité» ecc. A tale tentazione Chastellain non poté resistere, e intorno alle «Douze Dames de Rhétorique» si aggruppano ora le lettere del terzétto;[1] la cosa non durò a lungo, poiché Chastellain ne ebbe presto abbastanza e rinunciò ad ogni ulteriore corrispondenza.

La latinità pseudo-moderna perviene in Robertet alla sua forma più insipida. «J' ay esté en aucun temps en la case nostre en repos, durant une partie de la brumale froidure», così annunzia un raffreddore.[2] Non meno sciocchi sono i termini iperbolici con cui esprime la sua ammirazione. Quando finalmente è riuscito ad ottenere un'epistola poetica da Chastellain (in effetti molto superiore alla sua poesia), egli scrive a Montferrant:

> Frappé en l'oeil d'une clarté terrible
> Attaint au coeur d'éloquence incrédible,
> A humain sens difficile à produire,
> Tout offusquié de lumière incendible
> Outre perçant de ray presqu'impossible
> Sur obscur corps qui jamais ne peut luire,
> Ravi, abstrait me trouve en mon déduire
> En extase corps gisant à la terre,
> Foible esperit perplex à voye enquerre
> Pour trouver lieu et opportune yssue
> Du pas estroit où je suis mis en serre,
> Pris à la rets qu'amour vraye a tissue.

E continua in prosa: «Où est l'oeil capable de tel objet visible, l'oreille pour ouyr le haut son argentin et tintinabule d'or?». Che ne dice Montferrant «amis des dieux immortels et chéri des hommes, haut pis Ulixien, plein de melliflue faconde?» «N'est-ce resplendeur équale au curre Phoebus?». Chastellain non vale più della lira di Orfeo, «la tube d'Amphion, la Mercuriale fleute qui endormyt Argus?» ecc.[1]

Va di pari passo, con simile estrema gonfiezza, la profonda umiltà, con cui questi poeti si mantengono fedeli al

precetto medioevale. E non sono i soli: tutti i loro contemporanei rendono ancora omaggio a questa forma. La Marche esprime la speranza che le sue *Memorie* possano servire come modesti fiorellini d'una corona, e paragona il suo lavoro al ruminare di un cervo. Molinet prega tutti gli «orateurs» di mondare la sua opera del superfluo. Persino Commines spera che l'arcivescovo di Vienne, al quale manda il suo lavoro, possa accogliere il suo scritto in una compilazione latina.[2]

Nella corrispondenza poetica tra Robertet, Chastellain e Montferrant si vede come la doratura del nuovo classicismo sia soltanto appiccicata ad un'immagine schiettamente medievale. E questo Robertet, si noti, è stato in Italia «en Ytalie, sur qui les respections du ciel influent aorné parler et vers qui tyrent toutes douceurs élémentaires pour là fondre harmonie».[3] Ma di quell'armonia del Quattrocento non ha evidentemente riportato molto con sé. L'eccellenza dell'Italia consisteva, per costui, soltanto nell'«aorné parler», nella coltivazione esteriore di uno stile artificioso.

L'unica cosa che rende per un momento incerti su questa impressione di ornato arcaismo, è l'ombra d'ironia che talvolta è innegabile in queste effusioni ampollose.

Il vostro Robertet, così dicono le Dame della Retorica a Montferrant,[1] «il est exemple de Tullian art, et forme de subtilité Terencienne... qui succié a de nos seins notre plus intériore substance par faveur; qui, outre la grâce donnée en propre terroir, se est allé rendre en pays gourmant pour réfection nouvelle (l'Italia), là où enfans parlent en aubes à leurs mères, frians d'escole en doctrine sur permission de eage». Il Chastellain interrompe la corrispondenza perché gli era venuta a noia: la porta è rimasta troppo a lungo aperta a «Dame Vanité»; ora egli la vuoi chiudere a chiavistello: «Robertet m'a surfondu de sa nuée, et dont les perles, qui en celle se congréent comme grésil, me font

resplendir mes vestement; mais qu' en est mieux au corps obscur dessoubs, lorsque ma robe deçoit les voyans?». Se il Robertet seguita su questo tono, egli butterà al fuoco le sue lettere senza leggerle. Se invece si decide a parlar semplicemente, come conviene fra amici, allora il suo affetto non gli sarà tolto.

Finché l'umanista si serve soltanto del latino, non è tanto evidente lo spirito medievale che alberga sotto la veste classica. Allora l'idea imperfetta che si aveva del vero spirito dell'antichità non si tradisce attraverso un adattamento inesperto; allora il letterato può senz'altro imitare, e imitare alla perfezione. Un umanista come Roberto Gaguin (1433-1501) si rivela, nelle sue lettere e nei suoi discorsi, moderno quasi quanto Erasmo, il quale deve a lui la sua prima celebrità. Gaguin aveva infatti pubblicato in appendice al suo Compendio della storia francese, la prima opera scientifica di storia scritta in Francia (1495), una lettera di Erasmo, che così si vide stampato per la prima volta.[2] Sebbene Gaguin sapesse di greco ancor tanto poco quanto il Petrarca,[1] non si può negare che fosse uno schietto umanista. E però, vediamo che anche in lui lo spirito del Medioevo continua a vivere. Egli dedica ancora la sua eloquenza latina ai vecchi temi medievali, quale la diatriba contro il matrimonio[2] o il disprezzo della vita di corte, ritraducendo in latino il *Curial* di Alain Chartier. Un'altra volta, in una poesia francese, egli tratta del valore sociale degli stati nella consueta forma del dialogo: *Le Débat du Laboureur, du Prestre et du Gendarme.* Nelle sue poesie francesi però, proprio Gaguin, maestro dello stile latino, non ne vuol sapere di effetti retorici; non adopera né forme latinizzate né locuzioni iperboliche né mitologia. Come poeta di lingua francese egli è del numero di coloro che conservano, nella loro forma medievale, la naturalezza e per conseguenza la leggibilità. La forma umanistica è ancora poco più che una

veste che si getta addosso e che gli sta bene: ma senza questo mantello di gala egli si muove più liberamente. Per lo spirito francese del secolo XV il Rinascimento è ancora, nel migliore dei casi, un involucro inconsistente.

Si è volentieri portati a considerare come criterio sicuro dell'avvento del Rinascimento la comparsa di espressioni di tipo pagano. Ma ogni conoscitore della letteratura medievale sa che questo paganesimo letterario non è affatto limitato al Rinascimento. Quando gli umanisti chiamano Dio «princeps superum» e Maria «genitrix tonantis», non dicono nulla di inaudito. L'uso di applicare, in modo puramente esteriore, alle persone della fede cristiana designazioni della mitologia pagana, è molto antico e significa poco o nulla pel sentimento religioso. Già l'Archipoeta del secolo XII rima imperturbato, nella sua confessione:

Vita vetus displicet, mores placent novi;
Homo videt faciem, sed cor patet Jovi.

Quando Deschamps parla di «Jupiter venu de Paradis»,[3] non intende dire una bestemmia; e neppure Villon, quando, nella commovente ballata composta per sua madre, chiama la Vergine «haulte Déesse».[1]

Un certo colorito pagano conviene alla poesia pastorale; vi si potevano far comparire gli dèi a dar scandalo. Nel *Pastoralet* il convento dei Celestini a Parigi è detto «temple au hault bois pour les diex prier».[2] Nessuno poteva esser sviato da un paganesimo così innocuo. E per di più il poeta dichiara: «Se pour estrangier ma Muse je parle des dieux des paiens, sy sont les pastours crestiens et moy».[3] Parimenti Molinet, facendo apparire in una visione Marte e Minerva, addossa la responsabilità a «Raison et Entendement», che gli hanno detto: «Tu le dois faire non pas pour adjouter foy aux dieux et déesses, mais pour ce que Nostre Seigneur seul inspire les gens ainsi qu'il lui plaist, et souventes fois par divers inspirations».[4]

Gran parte del paganesimo letterario dello stesso Rinascimento non merita di esser presa sul serio più di queste espressioni. È molto più importante invece, come segno dell'infiltrazione del nuovo spirito, un certo riconoscimento del valore della fede pagana, specialmente del sacrificio pagano. Ma tale sentimento può manifestarsi anche in coloro che, come Chastellain sono ancora saldamente radicati al pensiero medievale.

Des dieux jadis les nations gentiles
Quirent l'amour par humbles sacrifices,
Lesquels, posé que ne fussent utiles,
Furent nientmoins rendables et fertiles
De maint grant fruit et de haulx bénéfices,
Monstrans par fait que d'amour les offices
Et d'honneur humble, impartis où qu'ils soient
Pour percer ciel et enfer suffisoient.[5]

Talvolta, nel bel mezzo della vita medioevale, si sente ad un tratto il tono del Rinascimento. In un «pas d'armes» ad Arras nel 1446, Filippo di Ternant compare senza portare, com'era d'uso, una «bannerole de devocion», cioè, un nastro con una sentenza o un'immagine religiosa. La Marche dice di tanta empietà: «laquelle chose je ne prise point». Ma assai più empia ancora è la divisa di Ternant: «Je souhaite que avoir puisse de mes desirs assouvissance et jamais aultre bien n'eusse».[1] Potrebbe essere il motto del più ardito libertino del secolo XVI.

Non era necessario andar a cercare questo paganesimo di fatto nella letteratura classica; lo si poteva trovare nel tesoro letterario medioevale, nel *Roman de la rose.* Il vero paganesimo stava nella cultura erotica. Da tempo immemorabile Venere e il dio dell'Amore avevano avuto il loro ricettacolo, dove godevano di un culto che non era soltanto rettorico. Giovanni di Meun è il grande pagano. E

non perché frammischiava i nomi delle divinità antiche con quelli di Gesù e di Maria, ma perché lodava nella maniera più insolente il piacere terreno travestito d'immagini della beatitudine cristiana, egli è stato per innumerevoli lettori, dal secolo XIII in poi, un maestro di paganesimo. Nessuna maggior bestemmia di quella contenuta nei versi, in cui mette in bocca a madama Natura, capovolgendone il significato, le parole con le quali la *Genesi* narra che il Signore si pentì d'aver creato l'uomo. La Natura, che nel romanzo fa la parte di Demiurgo, dichiara di pentirsi di aver fatto gli uomini, perché costoro trascurano il suo comandamento di procreare:

Si m'aïst Dieux li crucefis
Moult me repens dont homme fis.[2]

È sorprendente che la Chiesa, che era tanto vigilante e reprimeva con tanta severità le più lievi deviazioni dogmatiche di carattere strettamente speculativo, abbia lasciato che le dottrine di questo breviario dell'aristocrazia si diffondessero impunemente negli animi.

La nuova forma e lo spirito nuovo non si compenetrano in un'unità vivente. Come le idee della nuova epoca che sorge appaiono spesso in veste medioevale, così pure le idee più medioevali furono esposte in metri saffici e con tutto un corteo di figure mitologiche. Il classicismo e lo spirito moderno sono due cose assolutamente diverse. Il classicismo letterario è un bambino nato vecchio. Per il rinnovamento delle lettere l'antichità non ha avuto quasi più importanza che le freccie di Filottete. Ben altrimenti sono andate le cose per l'arte figurativa e pel pensiero scientifico: qui la classica purezza dell'esposizione e dell'espressione, la classica universalità dello spirito, il classico dominio della vita e l'intuito della natura umana, sono stati molto più che un semplice punto di appoggio. Nell'arte figurativa il

superamento del superfluo, dell'esagerato, del contorto, del contraffatto e dell'ampolloso, è stato opera dell'antichità. E nel dominio del pensiero il suo modello fu anche più indispensabile e più fecondo. Invece, nella letteratura, il classicismo ha più ostacolato che favorito il trionfo del semplice e dell'armonioso.

Quei pochi che, nella Francia del secolo XV, adottano le forme umanistiche, non inaugurano ancora il Rinascimento. Il loro animo, il loro tono è ancora medioevale. Il Rinascimento giunge soltanto quando il «tono di vita» cambia, quando alla mortificante negazione della vita subentra un flusso nuovo e si leva una forte e fresca brezza; quando si va maturando negli spiriti la gioconda certezza che gli splendori dell'antichità, in cui da così lungo tempo ci si era specchiati, potevano esser riconquistati.

ELENCO DELLE CITAZIONI IN FRANCESE ANTICO TRADOTTE IN ITALIANO

Pag. 5

«le più pietose processioni che fossero mai state vedute dai tempi dell'umanità».

— «in gran pianto, in grandi lagrime, in grande devozione».

Pag. 6

«e in siffatto modo fece intenerire i cuori, che tutti si struggevano in lagrime di compassione». «E fu la sua degna fine la più bella che si fosse mai veduta».

— «C'era una gran moltitudine di popolo, e quasi tutti piangevano a calde lagrime».

Pag. 7

«al pane di dolore e all'acqua d'angoscia».

— «secondo l'uso dei consiglieri di parlamento».
— «grandi e piccoli piangevano dal profondo del cuore e così pietosamente, come se essi vedessero portare in terra i loro migliori amici, e anche lui faceva altrettanto».

Pag. 8

«gridando e lamentando fortemente la sua partenza».

Pagg. 9-10

«Ma come la lumaca che quando le si passa vicino ritira dentro le sue corna, e quando non sente più nulla le ricaccia fuori, così fecero quelle. Poiché poco tempo appresso che il detto predicatore se n'era partito dal paese, esse stesse ricominciarono come prima e dimenticarono il suo insegnamento, e ritornarono a poco a poco al loro primiero stato, nelle medesime condizioni di prima o anche migliori».

Pag. 10

«vestiti d'angoscioso lutto che li faceva apparire molto afflitti, e per la gran tristezza e corruccio che si vedeva loro portare per la morte del loro signore, furono fatti gran pianti e lamenti per tutta la detta città».

Pagg. 10-11

«E Dio seppe il doloroso e pietoso lutto che essi facevano per il loro signore».

— «e che il più saggio vi perde la pazienza».

Pag. 13

«Allora si udì alzare la voce, spandere lagrime e lanciar grida per comune accordo: — «Noi tutti, noi tutti, o nostro signore, vivremo e morremo con voi» — «Or vivete dunque e soffrite, e io soffrirò per voi, prima che voi abbiate colpa» — «Dicendo l'uno: io ho mille; l'altro: dieci mila; l'altro ancora: io ho questo, io ho quello da mettere per voi e per provvedere al vostro avvenire».

Pag. 15

«Buon giorno, signore, buon giorno, che è ciò? Fate da re Artù ora voi, o da messer Lancellotto?».

Pag. 18

«il quale quasi a stento e di mala voglia, gli tirò fuori un grosso di Scozia dalla sua borsa e glielo prestò».

- «un qualche piccolo trattato attorno alla fortuna che prendeva spunto dalla sua incostanza e ingannatrice natura».
- «un duca e un conte e dieci uomini tutti a cavallo».

Pag. 19

«poiché i principi sono uomini, e le loro imprese sono alte e grandi, e la loro natura è soggetta a molte passioni come all'odio e all'invidia, e i loro cuori sono vero ricettacolo di quelle, a causa della loro vanagloriosa ambizione al regnare».

Pag. 20

«colui che per vendicare l'oltraggio fatto alla persona del duca Giovanni, sostenne la guerra per sedici anni».

- «con livore criminale e mortale egli si sarebbe dedicato alla vendetta del morto, sin dove Dio glielo volesse concedere; e vi avrebbe messo il corpo e l'anima, averi e paese, tutto all'avventura e a disposizione della fortuna, ritenendo opera più meritevole e accetta a Dio il persistervi che il

tralasciare».

Pag. 23

«suo malgrado».

Pag. 24

«poiché essi dicevano che io ero scismatico e che credevo nell'antipapa Benedetto».

Pag. 26

«di cui il popolo fosse più contento che se un nuovo corpo santo fosse risuscitato».

Pag. 28

«e si faceva un gran ridere perché era tutta gente di povere condizioni».

Pag. 29

«la nana di madamigella di Borgogna».

— «al padre di Belon la folle, che era venuto a vedere sua figlia».
— «per legare Belon la folle e l'altro da mettere al collo della scimmia di madama la Duchessa».

Pag. 30

«come se fosse lavato con acqua rosata».

Pag. 33

«un uomo molto pomposo e avido, dedito a vita mondana più di quanto non lo consentissero le sue condizioni».

— «uomo di poca pietà verso gli altri, a meno che non ricevesse denaro o qualche dono che lo valesse, e in verità si diceva che egli aveva più di cinquanta processi in Parlamento, poiché da lui non si otteneva nulla

senza processo».

Pag. 35

«come ladro e assassino».

Pag. 40

«tempo di dolore e di tentazione, età di pianto, d'ambizione e di tormento, tempo di tristezza e di dannazione; età che trascina verso la fine, tempo pieno di orrore e di ogni falsità, età ingannatrice piena d'orgoglio e d'ambizione, tempo senza onore e senza vero discernimento, età in tristizia che abbrevia la vita».

— «Ogni letizia vien meno, ogni cuore hanno preso d'assalto tristezza e malinconia».
— «O miserabile e dolentissima vita!... Abbiamo guerra, mortalità e fame; il freddo e il caldo ci opprimono notte e giorno, pulci, acari e altri insetti non ci danno tregua. In breve, abbi pietà, o signore, dei nostri miseri corpi, la cui vita è tanto breve».

Pag. 41

«E me, povero scrittore, col cuore triste debole e vuoto, vedendo il duolo di ciascuno, tiene Affanno nelle sue mani; sempre con le lagrime agli occhi, io non desidero nulla fuorché morire».

— «Io, uomo del dolore, nato in un eclisse tenebroso in spessa rugiada di lamentazione». «Tanto ha sofferto La Marche».

— «quando egli si fu immalinconito un po’, pensò di scrivere ai commissari del re di Francia».

Pag. 42

«Ora è fiacco, misero e rammollito, vecchio, cupido e maldicente; io non vedo che matti e matte... la fine s’avvicina, in verità... tutto va male...».

Pag. 52

«Badava con serietà per una parte del giorno a curare le sue maniere e i suoi costumi e in mezzo a giochi e risa si dilettava nel bel parlare e nell’incitare i suoi nobili a virtù, come un oratore. E a tal riguardo, parecchie volte si trovò assiso in un alto e addobbato seggio, e i suoi nobili dinanzi a lui, ed ivi fece loro diverse perorazioni secondo cause e tempi diversi. E sempre, come principe e capo sopra tutti, fu riccamente e magnificamente vestito sopra tutti gli altri». «alta magnificenza di cuore per essere veduto e notato in cose particolari».

— «per dargli gloria».

Pag. 55

«che non era l’uso consueto di chi faceva la ronda».

Pag. 56

«di così spregevole gente» — «Colui che si umilia dinanzi al suo maggiore, accresce e moltiplica il suo onore verso se stesso, e la bontà gli risplende e si manifesta sul volto».

Pag. 58

«Passate avanti — Non lo farò — Vi prego, voi lo farete, cara cugina. — Non lo farò. Chiamate piuttosto la nostra vicina ché a lei spetta di più offrire prima. — Voi non lo permetterete. —Dice la vicina: — Non m'appartiene; offrite voi, ché da voi dipende che il prete compia il suo ufficio».

> — «La giovane donna deve rispondere: — Prendete; io non prenderò, signora. — Ma sì, prendete, dolce amica. — No, non prenderò. Mi prenderebbero per una sciocca. — Consegnatelo alla signorina Mariotta. — Ma no, Gesù Cristo me ne guardi! Portatelo alla signora Ermengarda. — Signora, prendete. — Santa Maria, portate la pace alla signora del Balivo. — No, piuttosto alla governatoressa».

Pag. 59

«E perciò la maggior parte ebbero gran meraviglia della sua gran liberalità».

Pag. 61

«e il corpo fu sotterrato».

Pag. 62

«ma quando se ne faceva alzare uno o due, se ne mettevano a sedere sei o otto dall'altro lato».

Pag. 63

«senza dirgli parola, gli si avvicinarono; Lhuillier gli dà una gomitata nello stomaco, gli altri gli ruppero il cappello sacerdotale e i cordoni». «Dicendo molte ingiurie,

mettendogli le dita sul viso e afferrando il suo braccio tanto che gli cadde il suo rocchetto, e se non fosse stato che egli si riparava con le mani, l'avrebbe colpito al viso».

Pag. 65

«e non aveva regola né misura, così che fece meravigliare ciascuno del suo smisurato dolore». «era una pietà udire tanta diversità di gente gridare e piangere e fare ognuno i propri lamenti e doglianze».

— «aveva un po' fiutato il vento di quella morte».
— «Ecco meraviglie!».

Pagg. 65-66

«Signor Cancelliere, io vi ringrazio delle lettere etc., ma io vi prego di non mandarmene più per mezzo di colui che me le ha portate, perché io gli ho trovato il viso terribilmente cambiato da quando non l'ho più visto, e vi assicuro sulla mia fede che egli mi ha fatto una gran paura; addio».

Pag. 68

«Quando madama stava nel suo appartamento privato, ella non stava sempre a letto né in una camera».

Pag. 69

«molto bella contrizione dei suoi peccati».

Pag. 70

«Se non hai dama né *mignon*».

Pagg. 76-77

«Per venire al terzo membro che forma l'intero regno, è lo stato delle floride città, dei

mercanti, degli operai, del quale non è il caso di fare una lunga esposizione, poiché in sé è incapace di alte attribuizioni, essendo al grado servile».

Pag. 78

«questo ribelle rustico birraio»; «e ancora sì miserevole villano».

— «Così bisogna che muoiano di fame gl'innocenti di cui ogni giorno si riempiono il ventre i grassi lupi che ammassano a centinaia e a migliaia i falsi tesori; è il grano, la biada, il sangue, le ossa che hanno arato la terra della povera gente; e di ciò il loro spirito grida vendetta a Dio; guai alla signoria...».
— «il principe non ne sa nulla»; «povere pecore, povero e folle popolo».

Pag. 79

«Il povero uomo non avrà pane da mangiare se non qualche po' di segala o d'orzo; la sua povera donna farà figli e avranno quattro o sei ragazzi al focolare, o al forno che per avventura sarà caldo; chiederanno del pane, grideranno con la rabbia di fame. La povera madre non avrà da mettere ai denti che un po' di pane dove ci sia del sale. Or, dovrebbe ben bastare tale miseria: verranno quei furfanti che caricheranno tutto... tutto sarà preso e ghermito; e cercate chi paghi».

Pag. 80

«O Dio, guarda la miseria dell'uomo del

volgo, provvedi senza indugio. Ahimé, egli trema per fame, freddo, paura e miseria; se egli ha peccato o commesso negligenza contro di Te, domanda perdono. Non c'è pietà per i beni che gli portano via? Egli non ha più grano da portare al mulino; gli levano di dosso drappi di lana e di lino; l'acqua gli rimane per bere, e nient'altro».

Pag. 81

«Donde viene a tutti la vera nobiltà? Da cor gentile adorno di nobili costumi.... Nessuno è villano, se villania non gli proviene dal cuore».

Pagg. 81-82

«O miei figli, nati da me, Adamo, che dopo Dio sono primo padre, da lui creato, voi tutti siete discesi naturalmente dalla costola mia e da Eva; ella fu vostra madre. Come mai avviene che di voi che siete fratelli, l'uno è villano e l'altro prende il titolo di nobiltà? Da che cosa deriva tale nobiltà? lo non lo so, se ciò non sia dalla virtù, e i villani da ogni vizio che offende; voi siete rivestiti tutti d'una medesima pelle.

«Quando Dio fece me col fango ove io fui uomo mortale, debole, pesante e vano, ed Eva da me, Egli ci creò nudi, ma ci infuse a piene mani lo spirito incorruttibile; poi avemmo la sete e la fame, lavoro e dolore e figli in tristezza. Per il nostro peccato tutte le donne partoriscono con dolore; in modo vile siete concepiti. Donde viene codesto nome, villano, che offende i cuori? Voi siete rivestiti tutti d'una medesima pelle».

«I potenti re, i conti e i duchi, i governatori di popoli e i sovrani, quando nascono, di che sono vestiti? d’una sudicia pelle.... Pensate, o Principi, senza avere in disdegno la povera gente, che la morte regge la guida».

Pag. 88

«La gloria dei principi consiste nell’orgoglio e nell’affrontare grandi pericoli. La maggior parte dei potentati convengono tutti in uno stretto punto che si dice orgoglio».

Pag. 89

«Onore conforta ogni nobile natura ad amare tutto ciò che è nobile nella sua essenza. Nobiltà vi aggiunge la sua dirittura».

Pag. 90

«E ben manteneva la disciplina di cavalleria. come già facevano i Romani».

Pag. 91

I quali Egli voleva seguire ed imitare».

— «Egli desiderava una grande gloria, ed era ciò più che altro che lo trascinava nelle sue guerre; egli avrebbe ben voluto somigliare a quegli antichi principi di cui tanto s’è parlato dopo la loro morte».
— «E mi parve da allora che egli avesse l’animo ad un’alta e singolare impresa per il tempo avvenire e per acquistar gloria e rinomanza in opera non comune».

Pagg. 95-96

«Monsignore, chi sono quelle due donne a cui avete fatto sì grandi riverenze? — Huguenin, rispose quello, non lo so. — Allora gli disse: — Monsignore, sono delle ragazze comuni. — Non importa, Huguenin, io preferisco fare riverenze a dieci ragazze comuni che non farla ad una sola donna onesta».

Pag. 98

«Che cosa piena di gioia è la guerra.... Ci si ama tanto durante la guerra. Quando si vede la propria causa buona e il proprio sangue ben combattere, vengono le lagrime agli occhi. Viene al cuore una dolcezza di lealtà e di pietoso desiderio di vedere il proprio amico che così valorosamente espone il suo corpo per adempiere il comandamento del nostro Creatore. E poi ci si dispone di andare a morire o vivere con lui, e non abbandonarlo mai per amore. In ciò viene un diletto tale che, chi non l'ha provato, non è uomo che possa dire che bene esso sia. Pensate voi che un uomo che faccia ciò tema la morte? Niente affatto; poiché egli è così consolato ed esaltato che non sa dove sia. Veramente egli ha paura di nulla».

Pag. 104

«Tutte egli serviva, tutte onorava per l'amore di una sola. Il suo parlare era grazioso cortese e timoroso dinanzi alla sua donna».

Pag. 105

«Quando noi siamo nelle taverne, a bere di quei forti vini, e con donne accanto che ci

guardano, con quei petti morbidi, quei colli seducenti, quegli occhi cangianti che risplendono di sorridente bellezza.... Allora conquistiamo Yaumont e Agoulant, e gli altri conquistano Oliviero e Rolando. Ma quando noi siamo per i campi sui nostri destrieri veloci, con gli scudi al collo e le lance abbassate e il freddo intenso ci gela dappertutto, e le membra ci si spezzano e davanti e di dietro, e i nostri nemici si avvicinano verso di noi, allora vorremmo essere in una cantina così grande che giammai potessimo essere visti né tanto né quanto».

Pagg. 105-106

«Oimé! dove sono le dame per intrattenerci, per incitarci ad atti di valore, o per commetterci imprese, divise, fazzoletti o nastri per la gola».

Pag. 107

«presero, per non so quale folle impresa, campo di battaglia».

Pag. 109

«dama dell'isola nascosta», «nobile cavaliere schiavo e servitore alla bella gigantessa dalla bionda parrucca, la più grande del mondo».

Pag. 114

«Non per giuoco né per divertimento, ma perché, prima di tutto, sia data lode a Dio, e ai buoni gloria e alta fama».

— «non ha, come è stato detto, istituito invano questo ordine».

Pag. 116

«A Dio e agli uomini è detestabile menzogna e tradimento, perciò non è messa al tavolo dei prodi l'immagine di Giasone che per rapire il vello d'oro da Colcos, si fece spergiuro. Il furto non si può celare».

Pag. 119

«E dubito molto che questi Galois e Galoises che morirono in tale stato e in tali amorosi divertimenti, furono martiri d'amore».

Pag. 120

«Ora avvenga che può, poiché non è diversamente» — «Allora leva il suo dito la fanciulla dal corpo ben fatto, e l'occhio rimane chiuso, si che la gente può vedere».

Pagg. 120-21

«Ordunque, disse la regina, io so bene che da qualche tempo sono incinta d'un bambino e che i! mio corpo l'ha già sentito. Proprio poco fa egli si è girato nel mio corpo. E io fo voto e prometto a Dio che mi creò... che il frutto di me non uscirà dal mio corpo, se non mi avrete portata al paese di là per adempiere il voto che voi avete fatto. E se egli ne volesse uscire prima del bisogno, con un gran coltello d'acciaio io m'ucciderò; si perderà la mia anima, e perirà il frutto».

Pag. 121

«E quando il re l'ha sentita, fortemente se ne dolse, e disse: «certamente nessuno più farà voti».

— Desiderando evitare la vita oziosa, pensando di acquistarvi buona rinomanza, e la grazia della bellissima di cui noi siamo servitori».

Pag. 124

«Non è nel piacere del mio molto rispettato signore, che messer Filippo Pot vada in sua compagnia al santo viaggio per cui ha fatto voto, col braccio disarmato; ma sarebbe contento che egli andasse con Jui armato e bene e sufficientemente come si conviene».

Pag. 130

«se questo fosse stato il piacere di Dio suo creatore, di lasciargli vivere la sua vita».

Pag. 133

«per evitare spargimento di sangue cristiano e la distruzione del popolo di cui ho nel mio cuore compassione», «che senz'altro con la mia persona si ponga fine a questa contesa, senza continuarla con la guerra per la quale bisognerebbe che molti gentili uomini e altri, tanto del vostro come del mio esercito, finissero i loro giorni pietosamente».

— «tanto con l'astinenza della sua bocca, quanto col fare in modo da infondergli lena».

Pag. 136

«O Signore di Borgogna, vi ho così ben servito nella vostra guerra di Gand! O Signore, in nome di Dio, vi chiedo grazia, salvatemi la vita...».

Pag. 137

«se noi cerchiamo altre strade anziché la diritta, noi non mostreremo d'esser gente d'arme diritta».

Pag. 140

«E fu da quel giorno in poi questo episodio di guerra chiamato lo scontro di Mons in Vimeu. E non gli fu dato il nome battaglia perché le due parti avversarie si scontrarono per caso e senza le bandiere spiegate».

Pag. 141

«perché, tutte le battaglie debbono portare il nome della fortezza vicina al luogo dove si svolgono».

— «Là il re combatté per lungo tempo con messer Ustasse, e questi con lui, tanto che davano spettacolo molto piacevole a vedere».

Pag. 142

«Quando l'ebbero riguardato un po' fu portato via di là e fu appeso ad un albero. Ecco l'estrema fine di quel Filippo d'Artevelle».

Pag. 143

«poiché vi è pericolo e perdita di vita, e Dio sa che pietà quando fa burrasca, poiché il mal di mare molta gente non lo sopporta. E inoltre la dura vita che bisogna affrontare che non si confà alla nobiltà».

Pag. 145

«Guglielmo, poiché tu vuoi viaggiare e andare in Ungheria e in Turchia, e prendere le armi contro genti e paesi che non ci hanno

fatto nessun male, e tu non hai altro pretesto per andarvi che quello della vanagloria di questo mondo, lascia che Giovanni di Borgogna e i nostri cugini di Francia facciano le loro imprese, e tu fa' la tua parte, e va' in Frisia e conquista la nostra credità».

Pag. 150

«per essi e per tutti quelli che avessero seco, cioè bagni forniti di tutto ciò che occorre al servizio di Venere, a prendere a scelta e a piacere tutto ciò che meglio si desidera, e tutto a spese del duca».

— «un ordigno per bagnare le dame quando passavano di sotto».

Pag. 153

«Io ho celebrato l'esequie della mia dama dentro il tempio dell'amore, e l'ufficio per la sua anima l'ha cantato Pensiero doloroso. Molti ceri di pietosi sospiri sono stati accesi per lei, e ho fatto fare la tomba di rimpianto....».

Pag. 161

«con le piume e le ali di diversi pensieri, da un luogo ad un altro, fino alla corte santa della cristianità».

— «Onta, Paura, e Danno il buon portiere che non oserebbe né degnerebbe accordare nemmeno un villano bacio né un dissoluto sguardo né un sorriso attraente né una parola leggera».

Pag. 166

«Io vi vendo l'alcéa rosea, — Bella, io non

oso dirvi come Amore mi attira verso di voi, ve ne accorgerete senza che io lo dica».

> — «Del castello d'Amore io vi domando: Dite il primo fondamento! — Amare lealmente. — Ora ditemi il muro maestro che lo rende grazioso forte e sicuro! — Celare saggiamente. — Ditemi quali sono i merli, le finestre e le vetrate! — Sguardo attraente. — Amico, nominate il portiere! — Danno malparlante. — Qual'è la chiave che lo può aprire! — Pregar cortese».

Pagg. 168-69

«Io farò in vostra gloria e lode, cosa di cui rimarrà buona memoria». «E, mio dolcissimo cuore, siete voi corrucciato perché noi abbiamo cominciato così tardi? Per Dio, lo sono anch'io; ma ecco il rimedio: conduciamo una vita meglio che noi potremo in luogo e tempo in modo che noi ricompensiamo il tempo che abbiamo perduto; e che si parli dei nostri amori fino ad altri cento anni con tutta onestà e onore; poiché se ci fosse del male, voi lo celereste a Dio, se poteste».

Pag. 171

«Quando si disse: *Agnus dei,* per la fede che io debbo a San Crispino, ella dolcemente mi diede il bacio della pace tra due pilastri della chiesa; e io ne avevo bisogno, poiché il mio cuore innamorato era turbato, quando si allontanava così presto».

Pag. 172

«Madamigella, sarebbe meglio diventare

vostro prigioniero che d'altri, e penso che la vostra prigione non sarà così dura come quella degli inglesi». «E mi rispose che ella aveva visto dianzi colui che avrebbe voluto che fosse suo prigioniero. E allora io le chiesi se ella gli farebbe una cattiva prigione, ed ella disse di no e che lo avrebbe tenuto così caro come se stessa, e io le dissi che colui sarebbe stato ben felice d'avere così dolce e nobile prigione. Che vi dirò di più? Ella sapeva ben parlare, e parve bene, secondo le sue parole, che ella sapesse assai, e aveva l'occhio ben vivo e leggero».

Pag. 173

«E quando noi fummo partiti, il mio signor padre mi disse: — Che te ne sembra di quella che hai veduta? dimmi il tuo parere». «Mio signore, ella mi sembra bella e buona, ma io non le starò più vicino di quanto lo sia adesso, se vi piace».

> — «Poiché io ho sentito dire da molte donne che erano state innamorate durante la loro giovinezza che quando esse si trovavano in chiesa il pensiero e la malinconia le faceva pensare sovente più a quegli intimi pensieri e delizie dei loro amori che all'ufficio divino, ed è l'arte d'amore di tal natura che quando si è più nel divino ufficio, come quando il prete tiene il nostro Signore sull'altare, allora venivano loro di più raffinati pensieri».

Pag. 176

«Sotto verde foglia, sopra delicata erba, presso sussurrante ruscello e chiara fontana, trovai fissata una capanna trasportabile; ivi mangiava Gontier con madonna Elena formaggio fresco, latte, burro caciato, crema, panna, mele, noci, prugne, pere, agli e cipolle e scalogno spalmato sopra una scura crosta con molto sale per meglio bere».

Pag. 177

«Io udii Gontier mentre abbatteva il suo albero ringraziare Dio della sua vita sicura. 'Io non so — egli dice — che cosa sono pilastri di marmo, pomi lucenti, muri rivestiti di pitture; io non ho paura del tradimento ordito con amichevole sembiante né di essere avvelenato in vassoi d'oro. Io non tengo la testa nuda dinanzi al tiranno né il ginocchio che si pieghi. Verga di portiere giammai non mi respinge, poiché fin là non mi spinge desiderio ambizione né cupida ingordigia. Il lavoro mi nutre in gioiosa libertà; molto io amo. Elena, ed ella me senza inganno e ciò ci basta. Della tomba non ci preoccupiamo'. Allora io dico: Ahimè un servo di corte non vale un quattrino, e Franco Gontier vale una pura gemma in oro».

— «Ritornando da una corte sovrana dove io avevo a lungo soggiornato, in un boschetto presso una fontana trovai Robin, il franco, incappellato. Cappelli di fiori si erano messi sopra il capo, egli e Marion, la sua amica».

Pag. 178

«Io voglio d’ora innanzi vivere in condizioni modeste, questo è il mio parere: lasciare la guerra e vivere col lavoro; far la guerra non è che vivere in dannazione».

— «Io non chiedo a Dio altro che mi conceda in questo mondo di servirlo e lodarlo, di vivere per me, in gonnella intera o in farsetto, di portare un cavallo per il mio lavoro, e che io possa mantenere il mio stato mediocremente, in grazia, senza invidia, senza troppo avere e senza chiedere pane; poiché al giorno d’oggi questa è la vita più sicura».

— «Un operaio o un povero carrettiere, va malvestito, lacero e scalzo, ma lavorando accetta di buon grado le sue fatiche e lietamente porta a fine il suo lavoro. Nella notte dorme bene; perciò un tal cuore leale vede la fine di quattro re e del loro regno».

Pagg. 179-80

«La corte è un mare dal quale si levano onde d’orgoglio, tempeste d’invidia; Ira eccita contese e oltraggi, che spesso gettano a fondo le navi; Tradimento vi fa la sua parte. Nuota altrove per i tuoi divertimenti».

Pag. 182

«Io vidi un re di Sicilia diventare pastore, e la sua nobile donna del medesimo mestiere portando il tascapane la verga e il cappello, e abitarono nella brughiera presso il loro gregge».

Pag. 183

«Signore, tu sei pastore di Dio; custodisci lealmente le sue bestie, mettile nel campo o nel verziere, ma non ne perdere alcuna; per la tua fatica avrai buona ricompensa, se avrai fatto buona guardia, e se no, ingiustamente ricevi tal nome».

— «nobili pastorelle che tempo avanti sono state pastorelle e guardiane delle pecore di qui».

Pag. 184

«Il mio pane è buono; non ho bisogno di nessuno per vestirmi; pura è l'acqua che io sono propenso a bere; io non temo né tiranno né veleno».

Pag. 186

«Dolce cosa è il matrimonio, lo posso dimostrare io stessa...».

Pag. 192

«Una volta bella su tutte le donne, ma a causa della morte son divenuta tale. La mia carne era bellissima, fresca e tenera, ora è tutta tornata in cenere. Il mio corpo era molto piacente e grazioso, io solevo spesso vestirmi di seta; ero coperta di vaio e di altre fini pellicce; abitavo a mio piacere in un gran palazzo; ora sono alloggiata in questa piccola bara. La mia camera era ornata di bei tappeti, ora la mia fossa è circondata da ragnatele».

Pag. 193

«Questi dolci sguardi, questi occhi fatti per piacere, riflettete, perderanno il loro

splendore; naso e sopraccigli, la bocca eloquente marciranno».

— «Se voi vivete il diritto corso di natura per il quale 60 anni per uno sono bene un gran numero, la vostra bellezza si cambierà in bruttezza, la vostra sana salute in oscura malattia, e in questo mondo non farete che ingombro. Se avete una figlia, sarete per lei un'ombra, ella sarà cercata e richiesta, e la madre sarà da tutti abbandonata».

Pagg. 193-94

«Che cosa è diventata quella fronte liscia, quei capelli biondi, sopracciglia arcuate, l'ampio spazio fra gli occhi, il grazioso sguardo con cui io prendevo i più astuti, quel bel naso diritto né grande né piccolo; quegli orecchi piccoli bene uniti, il mento forcuto, il bel viso ovale, e quelle belle labbra vermiglie?... La fronte rugosa, i capelli grigi, le sopracciglia cadute, gli occhi spenti....».

Pag. 200

«Amico mio, osservate il mio viso. Vedete che cosa fa la dolente morte, e non lo dimenticate mai; è quella che amavate tanto; e questo vostro corpo sozzo e laido, voi lo perderete per sempre; esso sarà fetido pasto alla terra e ai vermi. La dura morte pone fine ad ogni bellezza».

Pag. 201

«Egli non ha membro né forma che non senta la sua putrefazione. Prima che lo spirito sia sortito, il cuore che vuole scoppiare nel

corpo, alza e solleva il petto che vorrebbe riunirsi alla sua schiena — il volto è tinto e impallidito, e gli occhi incavati nella testa; la parola gli è venuta meno perché la lingua si attacca al palato, il polso trema e palpita… le ossa si disuniscono dappertutto; non c'è nervo che non si tenda per spezzarsi».

— «La morte lo fa tremare, impallidire, fa incurvare il naso, irrigidire le vene, gonfiare il collo, afflosciare la carne, crescere e allargare giunture e nervi».
— «Corpo femminile, tanto delicato, liscio, soave e prezioso, devi dunque aspettare questi mali? Sì, a meno che non vada al cielo ancora vivo».

Pag. 203

«O voi che avete lavorato con fatica e affanno, avete vissuto tutto il vostro tempo; ora bisogna morire, ciò è cosa certa; ritornare indietro non vale né si può. Della morte dovete essere contento poiché vi libera da grande affanno».

Pag. 212

«Credeva di morire e si fece portare il bel signore Iddio».

Pag. 214

Allora egli aprirà, al suono della tromba, la sua grande e generaie camera dei conti».

Pag. 215

«Udite, udite l'onore e la lode e il grandissimo perdono delle armi».

Pag. 218

«Si soleva stare nel tempo passato in chiesa devotamente, in ginocchio con umiltà, vicino all'altare con raccoglimento, nudo il capo per rispetto, ma al giorno d'oggi, come bestie, molto spesso si va all'altare col cappuccio è col cappello in testa».

Pag. 220

«Se spesso vado in chiesa, è soltanto per vedere la mia bella fresca come rosa novella».

Pag. 221

«E perciò è qui buon esempio, come non si debba andare ai santi viaggi per folle diletto».

Pag. 222

«E non c'è miserabile che non dica: Io rinnego Dio e la madre sua».

Pag. 225

«Io ho pensato ai miei bisogni, e nella mia coscienza io ritengo di avere offeso grandemente Dio, poiché io da lungo tempo ho errato contro la fede, e non posso credere che ci sia nulla della Trinità, né che il figlio di Dio si degnasse di abbassarsi tanto da venire dal ciclo a discendere in un corpo umano di donna, e credo che quando si muore, non c'è nulla dell'anima.... Io ho avuto tale opinione da quando ho conoscenza, e la manterrò fino alla fine».

Pag. 227

«Io sono una povera e vecchia donna, che non so nulla; giammai non lessi lettera; vedo nella chiesa della mia parrocchia un paradiso dipinto dove sono arpe e luci, e un inferno dove sono bolliti i dannati; l'uno mi fa paura,

l’altro gioia e letizia».

Pag. 232

«Voi che servite a donna e a fanciulli, ricordatevi sempre di Giuseppe; egli servì a donna sempre triste, dolente, e custodì Gesù Cristo nella sua infanzia; a piedi camminava col fardello sul suo bastone. In molti luoghi è così raffigurato, accanto ad un muletto, per far loro piacere; e per lui non ci fu mal festa in questo mondo».

— «Quanta povertà, avversità, disgrazia non ebbe Giuseppe, quando nacque Dio? Tuttavia le sopportò; e montato per bontà sul suo muletto, lui e la madre portò via. Io lo vidi così dipinto; in Egitto se n’è andato. Il buon uomo è raffigurato tutto stanco e coperto d’una tunica e d’un mantello (?); un bastone appoggiato al collo, vecchio, usato e consumato. Festa non ha in questo mondo, ma di lui corre il grido: è Giuseppe il credulone!».

Pag. 233

«Dio volle che ella sposasse il sant’uomo Giuseppe che era vecchio e savio uomo; poiché Dio volle nascere all’ombra del matrimonio per obbedire alla legge che allora vigeva, per evitare le parole del mondo».

— «Se ti piace, io mi sposerò e avrò molti figliuoli e numerosa famiglia».
— «Quantunque questa giovane sia nera, tuttavia ella è graziosa e ha bella fattura di corpo e di membra ed è

adatta a portar molti figli».

Pag. 234

«Il mio caro figliuolo m' ha detto ch' ella è nera e abbronzata. Sicuramente io voglio che la sua sposa sia giovane, cortese, piacevole, graziosa e bella, e che abbia belle membra».

— «Prendila, poiché ella è piacente per ben amare il suo dolce amante; or prendi da noi assai largamente e dona a lei abbondantemente».

Pag. 235

«Sono cinque i santi, nella genealogia, e cinque le sante, a cui Dio concesse benignamente alla fine della loro vita, che chiunque ad essi si rivolgerà di cuore in ogni pericolo, Dio esaudirà le loro preghiere per qualunque angustia. Saggio è dunque chi servirà questi cinque Giorgio, Dionisio, Cristoforo, Egidio e Biagio».

Pag. 237

«Sant'Antonio mi vende troppo caro il suo male; mi mette il fuoco addosso».

— «San Mauro non ti farà tremare».

Pag. 238

«Non fate gli dei d'argento, d'oro, di legno, di pietra o di bronzo che fanno commettere idolatria alla gente..., poiché l'immagine è di forma piacente; il dipinto che io deploro, la bellezza dell'oro rilucente fanno credere a molti popoli incerti che essi siano Dio certamente, e servono a far pensare

follemente tali immagini che fanno carole nelle chiese dove troppe ne mettiamo; e facciamo molto male: in breve, non adoriamo tali immagini.... Principe, crediamo in un solo Dio e lo adoriamo perfettamente per i campi, dappertutto com'è di ragione, non già falsi dei, ferro calamitato, pietre inanimate: non adoriamo tali simulacri».

Pag. 243

«Preghiamo Dio che i Giacomiti possano mangiare gli Agostiniani e i Carmelitani siano impiccati con i cordoni dei Frati minori».

Pag. 246

«Se Dio m'ha dato la vittoria, Lui me la custodirà».

Pag. 248

«tale, senz'altra differenza, come i recipienti dove comunemente si portano il letame e le immondizie».

Pag. 249

«E udii raccontare e dire che in tutte le città dove egli arrivava, faceva simile ingresso per umiltà».

— «se Dio tanto l'avesse odiato da farlo morire per le corti dei principi di questo mondo».

Pag. 252

«Là fu ucciso con onore il detto messer Carlo di Blois, col volto di fronte ai nemici, e un suo figlio bastardo che si chiamava messer Giovanni di Blois, e molti altri cavalieri e scudieri di Bretagna».

Pag. 254

«Dolce cortese e mite, puro, molto caritatevole; la maggior parte del giorno e della notte la passava nelle preghiere. In tutta la sua vita egli non ebbe altro che umiltà».

— «Io vedo bene che mi si vuol far venire di buon cammino verso il male; certo, certo, se io mi ci metto, farò tanto che tutto il mondo parlerà di me».

Pag. 256

«In quel tempo il re fece venire un gran numero e una gran quantità di suonatori di gravi e di dolci strumenti, che egli fece alloggiare a San Cosmo, presso Tours, dove se ne riunirono fino a 120, tra i quali parecchi pastori del Poitou. Costoro spesso suonarono dinanzi al palazzo del re, senza che essi lo vedessero, affinché il re avesse piacere e passatempo dal suono di quegli strumenti e gli fosse più facile il sonno. E dall'altra parte vi fece venire un gran numero di bigotti e bigotte, e gente divota, come eremiti e santi uomini, affinché pregassero continuamente Dio che gli consentisse di non morire e che lo lasciasse vivere ancora».

Pag. 258

«Egli è ancora vivo, così che potrebbe ben cambiarsi in meglio o in peggio; e per ciò mi taccio, poiché molti si ridevano della venuta di questo eremita che essi chiamavano sant'uomo».

— «di sì santa vita da sembrare piuttosto

che lo Spirito Santo parlasse per la sua bocca».

Pag. 272

«E c'era una grande frequenza di popolo e lo venivano a vedere da tutti i paesi per la semplice vita, nobilissima e molto onesta che egli conduceva».

Pag. 292

«Dalla pantofola non ci viene che salute e ogni profitto senza gravi malattie; per darle un titolo d'autorità, io le dò il nome d'umiltà».

Pag. 294

«Allora si levò la dea della Discordia che era nella torre di Mal-consiglio e svegliò Ira la forsennata, e Ambizione, e Rabbia e Vendetta e presero armi d'ogni maniera e con esse cacciarono fuori con molta onta Ragione, Giustizia, Memoria di Dio e Temperanza».

— «E poco tempo dopo che erano morti (quanto ne occorre per fare cento passi), non rimaneva loro che le brache ed erano ammucchiati come porci in mezzo al fango».

Pag. 301

Non ho baciato l'uomo, ma la bocca preziosa da cui sono uscite tanto belle e virtuose parole».

Pag. 323

«una grandissima paura mi ha colpito il cuore, sì grande che il mio intelletto e la mia memoria si sono dileguati e quel po' di senso

che io credevo di avere, mi ha lasciato del tutto».

Pag. 325

«I pesci grandi mangiano quelli piccoli. Chi è mal coperto, siede spalle al vento. Nessuno è casto, se non gli bisogna. Si è buoni per timore della pelle. Nel bisogno, si chiede aiuto al Diavolo. Non c'è sì ben chiodato che non slitti».

Pag. 326

«Chi di tutto tace, di tutto ha pace. A testa ben pettinata non conviene il cappello. Del cuoio altrui, larga correggia. Secondo il Signore, conveniente servitù. Quale il giudice, tale il giudizio. Chi serve la comunità non è pagato da nessuno. Chi ha la tigna, non si tolga il cappuccio».

Pag. 327

«Così avviene dei fatti d'armi: una volta si perde, e un'altra si vince. Non esiste nulla di cui non ci si annoi. Si dice, ed è vero, che non c'è cosa più certa della morte».

Pag. 333

«Buona gente, dite i vostri Paternostri per l'anima di Lorenzo Guernier che in vita dimorava a Provins e che è stato trovato, di recente, morto sotto una quercia».

Pag. 338

«Io ho visto cosa non conosciuta finora: un morto risuscitato, e sul suo ritorno in vita, a migliaia raccattare. L'uno dice ' egli è in vita' l'altro: 'non è che vento'. Tutti i cuori buoni senza invidia, lo rimpiangono sovente».

Pag. 342

«Non ho io accanto a me i pezzetti di cera battezzati diabolicamente e pieni di abominevoli misteri contro di me e contro gli altri?»

Pag. 343

«Perché in ogni cosa si dimostrò uomo di fede integra e leale verso Dio, senza ricercare alcuno dei suoi misteri».

— «E quando si argomentava contro di lui, fossero chierici o altri, diceva che si dovessero ritenere costoro come sospetti di essere Valdesi».

Pag. 344

«Mai non si era visto un tal caso avvenuto nei territori di quei luoghi».

Pagg. 344-45

«Non c'è vecchia tanto dissennata che possa fare la più piccola di tali cose, ma per farla ardere o impiccare, il nemico dell'umana natura che sa tendere molti falsi inganni, domina falsamente i suoi sensi. Non c'è bastone né bastoncino su cui si possa volare, ma quando il diavolo le confonde nella testa, esse credono di andare in qualche luogo per diletto e far la loro volontà. Si sentiranno parlare di Roma, e giammai esse vi saranno state.... I diavoli' son tutti nell'abisso — disse Franco-Volere — , incatenati, e non hanno tanaglia né lima con cui si possano liberare. Come e donde possono essi venire a fare ai cristiani tante bricconerie e tante cose disordinate? Io non so capire le tue

stupidaggini».

Pag. 345

«Io non crederò finché vivo che una donna col suo corpo vada per l'aria come merlo o grifo — dice subito il Campione. — S. Agostino dice chiaramente che è illusione e fantasia, e non credono altrimenti Gregorio, Ambrogio e Girolamo. Quando la poverella è nel suo letto per dormire e riposare, il nemico che mai non si corica, se ne va accanto a lei. Allora egli sa formare un'illusione così sottilmente che ella crede fare o progettare ciò che elia sogna solamente. Forse la vecchia sognerà di andare all'assemblea sopra un gatto o sopra un cane, ma certo non ce ne sarà di nulla; così non c'è né bastone né trave che la possa innalzare un solo passo».

Pag. 346

«che molte genti sciocche custodivano in luogo riposto, e avevano tanta fede in quell'intruglio che per vero credevano fermamente che durante il tempo che l'avessero, purché fosse pulitamente avvolto in bei drappi di seta o di lino, in nessun giorno della loro vita sarebbero state povere».

Pag. 356

«Non si poteva pensare né immaginare cosa per divertirlo che il signor Trimouille non facesse fare nelle sue navi. E tutto ciò pagava la povera gente in Francia».

Pag. 362

«Perché grandi e amorevoli opere desiderano lontana farna e perpetua

memoria».

Pag. 363

«e certamente fu un gran bell'intermezzo, perché c'erano dentro più di quaranta persone».

Pag. 372

«Vestita di drappi d'oro e di reali ornamenti che le si addicevano, e fingendo essere la più mondana delle altre, dando ascolto a tutte le parole di perdizione, come molte facevano, e mostrando esteriormente le medesime usanze delle dissolute e frivole, portava tutti i giorni il cilizio sulla sua carne nuda, digiunava a pane e acqua molti giorni con segreta finzione, molte notti, quando suo marito era assente, dormiva sulla paglia del suo letto».

Pag. 373

«gli oltraggiosi eccessi e le grandi spese che a causa di quei banchetti erano stati fatti».

Pag. 375

«soleva governare tutto da solo e trattare a parte ogni cosa, sia di guerra sia di pace sia di finanza».

— «Il detto cancelliere fu stimato per uno dei sapienti uomini del regno per la parte temporale: poiché per la parte spirituale, io non voglio dir nulla».

Pag. 384

«perché la musica è risonanza dei cieli, voce degli angeli, gioia di paradiso, speranza

dell'aere, organo della Chiesa, canto degli uccellini, ricreazione di ogni cuore triste e desolato, persecuzione e fuga dei diavoli».

Pag. 388

«Uno per lei si veste di verde, un altro di bleu, un altro di bianco, un altro di rosso come sangue; e quello che più la vuole avere, per il suo gran dolore si veste di nero».

— «Occorrerà vestirti di verde: è la divisa degli innamorati».

Pag. 388-89

«Né dal vestir bleu né dal portar *divise* dipende il fatto d'ama. re la propria donna, ma dal servir lei sola con cuore leale e perfetto, e difenderla dal biasimo... in ciò consiste l'amore, e non nel portare il bleu; ma può farsi che molti credano di coprire il male della falsità vestendosi di bleu».

— «Che colui che mi ha armato di cotta bleu e fatto mostrare a dito, sia ucciso».
— «Sopra tutti i colori io amo il tanné, e per ciò io me ne sono abbigliata, e tutti gli altri ho messo in oblio. Ohimé, i miei amori non sono qui».
— «Grigio e tanné posso ben portare perché sono tediato da speranza».

Pag. 390

«E il duca fu avvertito ch'era contro di lui».

Pag. 402

«Per dimenticare malinconia e per rendermi più allegro, un dolce mattino uscii per i campi, sul far del giorno, quando amore

riunisce i cuori nella graziosa stagione....».

> — «Tutt'intorno gli uccelli volavano e cantavano così dolcemente che ogni cuore ne era gioioso. E cantando s'innalzavano per l'aria, e poi l'uno sormontava l'altro, a gara fra di loro. Il tempo non era nuvoloso, d'azzurro era rivestito il cielo e un bel sole chiaro risplendeva».

Pagg. 402-403

«Vedevo gli alberi fiorire, e lepri e conigli correre. Ogni cosa gioiva della primavera; là sembrava che signoreggiasse Amore. Nessuno vi può invecchiare né morire, così credo, finché vi stia. Dalle erbe veniva un dolce profumo che addolciva l'aria serena, e mormorando passava per la vallata un piccolo ruscello con acqua dolce che bagnava i paesi. Ivi si dissetavano gli uccelletti dopo aver fatto il loro pasto di grilli, moscerini e farfalle. Falchi, avvoltoi, merigli vidi e api che di bel miele fecero un padiglione agli alberi su misura. Dall'altra parte c'era un recinto di un prato grazioso dove la natura seminò i fiori sul verde, bianchi, gialli, rossi, persi, e tutt'intorno alberi fioriti bianchi come se pura neve li ricoprisse; e sembrava una pittura, tanti vari colori v'erano».

Pag. 404

«Fiammingo per nascita, ma che talvolta scrisse in lingua francese».

> — «uomo della Fiandra, di quelli paludi bestiali, ignorante, dalla parola

balbettante, grossolano di bocca e di palato, e tutto infangato d'altre miserie corporali, secondo la natura di quella terra».

— «quella grossa campana altisonante».

Pag. 406

«n duca, dunque, un lunedì che era il giorno di S. Antonio, dopo la messa, desiderando che la sua casa rimanesse tranquilla e senza dissensi fra i suoi uomini di corte, e che anche suo figlio operasse secondo il suo parere e piacere, dopo aver detto gran parte dell'uffizio delle ore canoniche e che la cappella si era vuotata di gente, chiamò suo figlio e gli disse dolcemente: — «Carlo, a proposito della gara che c'è tra il sire di Sempy e il sire Hémeries, per ottenere il posto di ciambellano, io voglio che voi ci mettiate costui e che il sire di Sernpy ottenga il posto vacante» — Allora rispose il conte: — «Monsignore, voi mi avete affidato una volta il vostro ordine, nel quale il sire di Sempy non c'entra, e, monsignore, se non vi dispiace, vi prego che io possa conservarlo» — «Via, rispose il duca, lasciate stare gli ordini, spetta a me aumentare e diminuire. Io voglio che il sire di Sempy sia messo a quel posto» — «Ah ah' — disse il conte — (era il suo motto di giuramento), monsignore, io ve ne prego, perdonatemi, poiché io non potrei farlo; io mi attengo a ciò che voi mi avete ordinato. È stato il signor di Croy a tramare tutto ciò, lo vedo bene» — «Voi, dunque, rispose il duca, mi disubbidirete? Non farete ciò che voglio

io?» — «Monsignore, io vi ubbidirò volentieri, ma non farò ciò» — E il duca, a tali parole furibondo d'ira, rispose: «Ah, giovanotto, disubbidiresti alla mia volontà? Levati dal mio sguardo» — e il sangue, con le parole, gli si strinse al cuore, e divenne pallido, e poi, d'un tratto, infocato e così spaventevole nel viso (come io l'udii raccontare al chierico della cappella che solo era presso di lui) che era orribile a guardarlo....».

Pag. 407

«Bah, signora madre, monsignore mi ha proibito di comparire dinanzi ai suoi occhi, ed è indignato con me; e perciò, dopo avere avuto tale divieto, io non ci ritornerò tanto presto, anzi me ne andrò sotto la custodia di Dio, non so dove».

— «Amico mio, presto presto aprite, bisogna partire, o siamo morti».
— «I giorni di quella stagione erano corti, e il crepuscolo era già inoltrato quando il principe apertamente montò a cavallo e non chiese altro che di essere lui solo in mezzo ai campi. E volle così il caso che quel giorno stesso dopo un lungo e aspro gelo, avveniva il disgelo e da una spessa brina che era caduta tutto il giorno, al crepuscolo si mutò in pioggia fine ma che bagnava bene e stemperava i campi e rompeva il ghiaccio col vento che vi s'inframmetteva».

Pag. 408

«Ma più l'avvicinava, più sembrava cosa

orrida e spaventevole, poiché il fuoco partiva da un colle da più di mille luoghi, con grande fumo; e nessuno a quell'ora poteva pensare se non che ciò fosse o il purgatorio di qualche anima, o altra illusione del nemico».

— «moltitudine di teste in elmi arrugginiti nel cui interno erano digrignanti barbe di villani, con labbra serrate».

Pag. 410

«Quanto egli intese la notizia che la loro città era caduta — Chi l'ha conquistata? — domandò. Risposero quelli che gli parlavano: — Sono dei Brettoni! — Ahimè, fece, i Brettoni sono mala gente, saccheggeranno e bruceranno la città e poi se ne andranno.... E che grido di guerra avevano? — disse il cavaliere. — Certo, signore, gridavano La Trimouille!».

— «Signore, Gastone è morto. — Morto? — disse il conte. — Certamente, egli è morto davvero, mio Signore».
— «E così gli domandò, in nome dell'affetto e della parentela, consiglio. — Consiglio, — rispose l'Arcivescovo — certo, nipoti cari, è troppo tardi. Voi chiudete la stalla quando il cavallo è perduto».
— «Morte, io mi lamento. — Di che? — Di te. — Che cosa t'ho fatto? — Hai preso la mia donna — È vero. — Dimmi perché. — Mi piaceva. — Tu hai fatto male».

Pagg. 410-11

«Sire.... — Che cosa vuoi? — Ascoltate. — Che cosa? — Il mio caso. — Or dì. — Io sono.... — Chi? — La distrutta Francia! — Da chi? — Da voi. — Come? — In tutti i modi. — Tu menti. — No. — Chi lo dice? — La mia sofferenza. — Che soffri tu? — Disgrazia. — Quale? — A oltranza. — Non ci credo. — Ben ci perdi. — Non parlar più. — Ohimè! lo farò — Tu perdi il tempo. — Quali abusi! — Che cosa ho fatto di male? — Contro la pace. — E come? — Guerreggiando.... — Chi? — I vostri amici e conoscenti. — Di' qualcosa di più bello. — Non posso, veramente».

Pag. 413

«E d'altra parte, i contadini al lavoro, e cantano a voce alta senza sosta, rallegrando i loro bovi che vanno bel bello arando la terra grassa che dà il buon frumento. E da quel momento li vanno gridando secondo i loro nomi: l'uno Rossiccio, e l'altro, Grigio, Brunetto, Bianchetto Biondello o Compagnone. Poi li toccano talvolta col pungiglione per farli avanzare».

Pag. 415

«Il suo figlio maggiore, il delfino di Vienna, diede a questo luogo il nome di Bellezza. Ed è giusto poiché è molto dilettevole: vi si ode bene l'usignuolo cantare; la Marna lo circonda, gli alti e ricchi boschi del nobile parco si possono vedere dondolare.... I prati sono vicini, i giardini divertenti, bei cortili, fontane belle e chiare, vigne e terre da arare, mulini che girano, pianure belle a

riguardare».

Pag. 416

«Oimé! si dice che io non faccio più nulla, io che già feci molte cose nuove; la ragione è che io non ho materia di cui possa far cosa buona o bella».

Pag. 417

«saggio, freddo, preveggente, che vedeva da lontano le proprie necessità».

— «E così messer Giovanni di Blois, ebbe una moglie e una guerra che troppo gli costarono».

Pag. 419

«Allontanandomi da voi, vi lascio il mio cuore, e io me ne vo dolente e piangente. Per servirvi, senza venir mai meno, allontanandomi da voi, vi lascio il mio cuore. E per la mia anima io non ho bene né pace, fino al ritorno, tale è il mio sconforto. Allontanandomi da voi, vi lascio il mio cuore, e me ne vo dolente e piangente».

Pagg. 419-20,

«Mi amerete voi veramente, — dite, sulla vostra anima? Poiché io vi amo più che altra cosa, mi amerete voi veramente? Dio ha posto in voi tanto bene che è balsamo; per ciò io mi dico vostro. Ma quanto mi amerete voi veramente?».

Pagg. 420-21

«— Tu sia il benvenuto, amor mio, abbracciami e baciami; come sei stato dopo la tua partenza? Sei stato sano e contento

sempre? Vieni qui, accanto a me, siediti e raccontami come tu sei stato, male o bene, poiché di ciò io voglio aver conto. —

— Mia dama, a cui io sono tenuto più che ad altro, e non dispiaccia a nessuno, sappiate che il desiderio mi ha tenuto così male che giammai io ebbi tal disagio; e mi era impossibile prendere piacere d'alcuna cosa, lontano da voi. Amore che domina i cuori, mi diceva: Lealtà mi tiene, poiché di ciò io voglio aver conto.

— Poiché tu hai mantenuto il tuo giuramento, io ti ringrazio per San Nicosio; e poiché sei tornato sano, molta gioia avremo insieme. Ora calmati, e dimmi se sai di quanto il male che tu hai avuto sia superiore a quello che ha sofferto il mio cuore, poiché di ciò io voglio aver conto.

— Più grande è il male che io ho avuto, così ritengo, ma ditemi, senza inganno, quanti baci io ne avrò? Poiché di ciò io voglio aver conto».

Pag. 421

«In questo giorno fa un mese che il mio amico se n'andò. Il mio cuore rimase triste e dolente, in questo giorno fa un mese. 'Addio, mi disse, io me ne vado ' — né altro poi mi disse, in questo giorno fa un mese».

— «Amico mio, non piangete più; poiché mi fate tanta pietà che il mio cuore si abbandona tutto alla vostra dolce amicizia. Riprendete un diverso aspetto; per Dio, non vi lamentate e

mostratemi una buona cera: io voglio ciò che voi volete».

Pag. 422

«Quando ognuno ritorna dall'esercito, perché tu te ne stai indietro? Tu sai che il mio amore intero io t'ho affidato in custodia e in deposito».

— «Froissart di Scozia ritornava su un cavallo che era grigio, un bianco levriero portava legato ad un laccio. — Oimé, disse il levriero, io sono stanco, grigetto, quando ci riposeremo? Sarebbe l'ora di mangiare».

— «Le ossa siamo dei poveri trapassati. Qui ammassati a mucchi ben ordinati, rotti, spezzati senza regolo né compasso».

Pag. 426

«È una strana melodia che non sembra un gran divertimento per gente ammalata. Primi i corvi fanno sapere con certezza il principio del giorno: di gridar forte fanno il loro potere, il grande e il piccolo, senza sosta; meglio sarebbe il suono di un tamburo che tali grida di diversi uccelli. Poi arriva il bestiame; vacche, vitelli, gridando, mugghiando, e tutta la notte, quando si ha il cervello troppo vuoto, giunge dalla chiesa il suono che ogni intendimento distrugge a gente che è ammalata».

— «È un freddo albergo e una pessima abitazione per gente che è ammalata».

Pag. 428

«Avanti, avanti, avvicinatevi qui. Io vedo, così mi pare. una gran meraviglia. — E che cosa è che vedi? — Io vedo diecimila ratti insieme e molti topi che si riuniscono sopra la riva del mare».

Pag. 430

«Mi si domanda ogni giorno che cosa me ne pare del tempo che vedo, e io rispondo: è tutto onore, lealtà, verità e fede, larghezza, prodezza e addestramento, carità e bene che progredisce, per i più; ma, in verità, io non dico tutto quello che penso».

— «E tutti questi punti, intendili a rovescio».
— «È grave colpa biasimar la gente».
— «Principe, se è dappertutto generalmente, come io so, abbonda ogni virtù; ma tale che mi ascolta direbbe: Egli mentisce».

Pag. 431

«Io non ho bocca che possa ridere che gli occhi non la smentoscano; poiché il cuore la vorrebbe disdire con le lagrime che escono dagli occhi».

— «Di far buon viso si sforzava, e mostrava una gioia finta, e a cantare sforzava il suo cuore non per piacere, ma per timore. E sempre un residuo di pianto si univa al tono della sua voce, e ritornava alla sua pena come l'uccello al canto del bosco».

Pag. 432

«Questo libretto vuole dettare e fare scrivere per passare il tempo non villanamente, un semplice chierico che si chiama Alain che parla così d'amore per sentito dire».

— «E mi disse tutto sorridente che io dormissi solamente e che non avessi per nulla paura di morire per quel male».
— «Io mi son un che ha il cuore in veste nera...».

Pagg. 432-33

«Un giorno parlavo al mio cuore che in segreto mi rispondeva, e parlando gli domandavo se avesse fatto risparmio di qualche bene quando serviva Amore. Egli mi rispose che molto volentieri mi avrebbe detto la verità dopo che avesse riscontrato le sue carte.

Quando ciò m'ebbe detto, egli prese la sua via e ripartì da me. Poi lo vidi entrare in un ufficio di conti che egli aveva: di qua e di là cercava sfogliando vecchi quaderni, poiché il vero mi voleva mostrare dopo che avesse riscontrato le sue carte».

Pag. 433

«Non urtate più alla porta del mio pensiero, Cura e Affanno, senza affaticarvi tanto, poiché esso dorme e non vuole svegliarsi, tutta la notte ha consumato in pena; esso è in pericolo se non è ben riposato; smettete, smettete, lasciatelo dormire: non

urtate più alla porta del mio pensiero, Cura e Affanno, senza affaticarvi tanto».

Pag. 434

«E poi quando udivo che tintinnavano le vetrate della casa, allora mi sembrava che le mie preghiere fossero da lei esaudite». «Se Dio mi aiuti, io ero così in estasi che non sapevo dei miei sensi né del mio essere, poiché, senza parlare, mi pareva che il vento apriva la sua finestra e che mi aveva ben potuto riconoscere, dicendomi sottovoce: — Buona notte! — E Dio sa se io ero gran maestro, dopo di ciò, tutta la notte».

> — «In tal modo ero ristorato che senza rivoltarmi né affaticarmi io facevo sonno dorato senza punto risvegliarmi la notte; e poi, prima di vestirmi, per rendere lode ad Amore, baciavo tre volte il mio guanciale, sorridendo internamente agli angeli».

435

«Gli altri, per nascondere il loro male, a forza ritenevano i loro cuori, passando il tempo a chiudere e aprire il libro delle ore che avevano nelle loro mani, di cui spesso rivoltavano i fogli in segno di devozione; ma i lamenti e i pianti che facevano dimostravano bene il loro affanno».

> — «Dolci occhi che sempre vanno e vengono, dolci occhi che infiammano la pelle di coloro che divengono amorosi... dolci occhi rilucenti come perle, che dicono: 'è fatto quanto tu

vorrai' a coloro che sentono ben potenti».

Pag. 437

«e la cupidigia non consentì di lasciar loro nemmeno le brache, nonostante valessero 4 denari; e ciò fu una delle più grandi crudeltà e disumanità cristiane di cui si possa parlare».

Pagg. 437-38

«E c'erano inoltre tre belle ragazze che rappresentavano delle sirene completamente nude, e si vedeva loro il bel seno diritto, rilevato, tondo e duro, che era cosa molto piacevole, e recitavano brevi mottetti e pastorelle, e vicino ad esse suonavano dei bassi strumenti che rendevano belle melodie».

Pag. 438

«ma la scena a cui la gente dava sguardi più intenti era quella della storia delle tre dee rappresentate al nudo e da donne viventi».

Pagg. 441-42

«Questa dama mostrava di avere condizioni sicure, ragioni molto acute e mordenti; digrignava i denti e si mordeva le labbra; faceva cenni sovente con la testa, e dando segni di essere abile nell'argomentare, saltellava sui piedi e girava da un lato qua e dall'altro là; aveva atteggiamenti d'impazienza e di contraddizione, l'occhio destro chiuso, e ('altro aperto; aveva davanti a sé un sacco pieno di libri, dei quali alcuni mise nella sua cintura come a lei cari, gli altri gettò via per dispetto; strappò carte e fogli,

gettò quaderni al fuoco inconsideratamente; rideva sui primi e li baciava, sugli altri sputava villanamente e li calpestava coi piedi; aveva in mano una penna piena d'inchiostro, con la quale cancellava molte scritture importanti....; con una spugna inoltre imbrattava alcune immagini, altre le scrostava con le unghie, e altre le tagliava di netto e le buttava in aria, come per metterle fuori dalla memoria; e si mostrava dura e implacabile nemica verso molta gente dabbene più per volontà che per ragione».

Pag. 443

«Medico, come sta il Diritto? — Sulla mia anima, è a mal partito.... — E Ragione, che fa? — Ha perso la conoscenza, parla, ma a voce spenta, e la Giustizia è diventata sciocca».

Pag. 444

«E affinché io non perda il frumento frutto del mio lavoro, e la [??]farina possa avere il fiore salutare, io ho intenzione di girare e convertire sotto le mie rudi mole, il vizioso in virtuoso, il corporale in spirituale, la mondanità in divinità e soprattutto di moralizzarla. E così noi strapperemo il miele fuori dalla dura pietra, e la rosa vermiglia fuori dalle pungenti spine; dove noi troveremo grano e semenza, frutto, fiore e foglia, soavissimo odore, odorosa verdura, verdeggiante fioritura, nutrimento in fiore, frutto nutriente e fruttificante pastura».

— «Là prese febbre di ricordo, e catarro di dispiacere, una emicrania di sofferenza,

colica d'una impazienza, mal di denti insopportabile, il mio cuore non può più sopportare gli affanni del mio destino con insolito dolore».

Pag. 454

«O Socrate pieno di filosofia, Seneca nei costumi e Anglico nella pratica, grande Ovidio nella tua poesia, breve nel parlare, saggio in rettorica, Aquila altissima che con la tua teorica illumini il regno d'Enea, l'isola dei giganti, quelli di Bruto, e che hai seminato i fiori, e piantato il rosaio, Pandaro(?) agli ignoranti della lingua, o grande traduttore, nobile Goffredo Chaucer!...

A te chiedo di avere un autentico beveraggio della fonte d'Elicona il cui condotto è tutto in tua balìa, per attutire la mia sete di etico che in Gallia sarò paralitico fino a quando tu mi abbevererai».

Pag. 457

«Colpito agli occhi da una luce terribile, toccato al cuore da eloquenza incredibile, difficile ad esser data da sensi umani, tutto abbagliato da luce fiammeggiante con raggi penetranti fino all'impossibile su corpo oscuro che giammai può rilucere, io mi trovo rapito e astratto nel mio piacere; in estasi mentre il corpo giace in terra, flebile spirito intento a ricercare la via per trovare il luogo e l'opportuna uscita dello stretto passo in cui mi trovo serrato, preso nella rete che il vero amore ha ordito».

Pag. 458

«... è esempio di arte Tulliana (di Cicerone), e forma di acutezza Terenziana... che ha succhiato con grazia dal nostro seno la nostra più intima sostanza; che oltre la grazia data alla propria terra, se n'è andato in paese desideroso di nuovo ristoro, là dove i bimbi parlano in *albe* alle loro madri, avidi di sapere in dottrina più di quanto non lo consenta l'età».

— «Robertet mi ha cosparso del suo nembo, le cui perle die in esso si raccolgono come nevischio, fanno risplendere i miei vestimenti; ma che vantaggio ne ha il corpo oscuro di sotto, quando la mia veste illude i riguardanti?».

Pag. 460

«Un tempo le nazioni dei gentili chiesero l'amore degli dei con umili sacrifici, i quali, posto che non fossero utili, furono nondimeno redditizi e fertili di gran frutto e di alti benefici, mostrando coi fatti che gli uffici d'amore e di umile onore, impartiti non importa dove, bastavano per penetrare ciclo e inferno».

Pag. 461

«Così m'udisse Iddio Crocifisso, molto mi pento d'aver fatto l'uomo».

TAVOLA CRONOLOGICA

1302. Papa Bonifazio VIII rivendica nella Bolla *Unam Sanctam* l'assoluta supremazia del potere ecclesiastico sullo Stato. Filippo IV, re di Francia, convoca gli stati del suo regno per la difesa contro le pretese papali.

1302. L'esercito di Filippo IV, re di Francia, sconfitto dai cittadini delle Fiandre nella «Battaglia degli Speroni» presso Kortriyk.

1303. Bonifazio VIII, ingiuriato ad Anagni, muore poco dopo.

1308. Papa Clemente V (1305-1314) trasferisce la sede della Curia ad Avignone.

1311. Concilio di Vienna. Prima manifestazione di progetti di riforma dell'alto Clero.

1314. Soppressione dell'Ordine dei Templari. Morte di Filippo IV, il Bello, re di Francia.

1315 circa. Morte di Giovanni Clopinel, o de Meun, secondo poeta del *Roman de la rose.*

1319. Conclusione della pace tra la Francia e le Fiandre, che perdono la loro parte dei Valloni (Lilla, Douai, Béthune), ma mantengono la loro indipendenza nei rispetti della Corona di Francia.

1321. Morte di Dante (n. 1265).

1327. Morte di Maestro Eckhart.

1328. Si spenge il ramo vecchio della casa dei Capetingi in Francia. La Casa dei Valois succede con Filippo VI, il Lungo.

1328. Filippo VI di Francia aiuta il Conte delle Fiandre, Lodovico di Nevers, a soffocare la rivolta dei suoi sudditi.

1336-37. Edoardo III d'Inghilterra s'assicura l'aiuto dell'imperatore Lodovico il Bavaro, dei principi del Basso Reno e delle città fiamminghe contro la Francia. Scoppio della guerra dei Cent'anni tra la Francia e l'Inghilterra.

1337. Morte di Giotto (n. 1266).

1338. Gand e le altre città delle Fiandre, sotto il comando di Jacopo di Artevelde, passano dalla parte degli Inglesi.

1341-64. Lotta tra Carlo di Blois e Giovanni di Montfort per il ducato di Bretagna.

1346. Edoardo III sconfigge l'esercito francese presso Crécy.

1347. Edoardo III conquista Calais. Armistizio fra Inghilterra e Francia.

ande epidemia di peste, la «Morte Nera», in Europa.

1351. «Combat des Trente» presso Pevermel in Bretagna.

1353. I Turchi Osmanici s'impossessano di un primo punto fermo in Europa.

1356. L'assemblea degli Stati a Parigi tenta mediante riforme di partecipare al governo regio. Battaglia di Maupertuis (Poitiers): re Giovanni II, il Buono, col suo figlio minore Filippo in prigionia inglese.

1358. Rivolta dei contadini, «la jacquerie». in Francia. Vittoria della nobiltà.

1360. Pace di Brétigny tra la Francia e l'Inghilterra. Gli Inglesi ricevono la Guascogna, la Guiana, il Poitou, Calais ecc. Edoardo III rinuncia alla corona francese.

1360. Il cronista e poeta francese Giovanni Froissart in Inghilterra (n. 1337 a Valenciennes, morto dopo il 1400).

1361. Morte di Giovanni Taulero (n. ca. 1300), mistico tedesco.

1362-1365. Il re di Cipro, Pietro I di Lusignano, attraversa con Pietro Thomas e Filippo di Mézières, l'Italia, la Francia, la Germania e l'Inghilterra, invitando alla crociata. Una flotta prende Alessandria.

1363. Re Giovanni di Francia dona al suo figlio minore Filippo il ducato di Borgogna, dove si è spento il vecchio ramo collaterale dei Capetingi.

1361-1380. Carlo V, il Saggio, re di Francia. La guerra scoppia di nuovo nella Bretagna. Bertrando du Guesclin, dal 1370 connestabile, dirige le operazioni belliche.

1364. Carlo di Blois cade nella battaglia d'Aurai.

1365. Morte di Enrico Seuse, mistico tedesco (n. 1300).

1366. I Francesi, sotto la guida di du Guesclin, aiutano il pretendente alla corona di Castiglia, Enrico di Trastamara, a scacciare re Pedro il Crudele.

1367. Papa Urbano V torna da Avignone a Roma, contro la volontà dei suoi cardinali e il consiglio di Carlo V di Francia.

1367. L'erede al trono inglese, il «Principe Nero», viene in aiuto di re Pedro di Castiglia e vince presso Najera (o Navarrete). Du Guesclin prigioniero.

1368. Seconda discesa a Rorna dell'Imperatore Carlo IV.

1369. Morte di Pedro il Crudele. Enrico di Trastamara sale sul trono di Castiglia. L'alleanza fra Castiglia e Francia minaccia la potenza marittima inglese.

1369. Gli stati della Guiana, si rivoltano contro la dominazione inglese. Nuova guerra aperta tra Francia e Inghilterra. Nozze di Filippo I, l'Ardito, Duca di Borgogna, con Magherita di Male, ereditiera delle Fiandre, dell'Artois, della Franca Contea di Borgogna, Nevers e Rethel.

1369. Giovanni Froissart presso il duca Venceslao di

Brabante.

1370. Papa Urbano V torna di nuovo da Roma ad Avignone.

1374. Morte di Francesco Petrarca (n. 1304).

1375. Morte di Giovanni Boccaccio (n. 1313).

1376. Papa Gregorio XI ritorna a Roma a causa della situazione pericolante della curia in Italia.

1377. Morte del poeta Guglielmo di Machaut, (n. ca. 1300).

1378. Grande scisma della chiesa. Una parte dei cardinali elegge Papa l'arcivescovo di Bari, che rimane a Roma col nome di Urbano VI (1378-1389), l'altra elegge il cardinale Roberto di Ginevra, Clemente VII, che si trasferisce ad Avignone. Urbano VI viene riconosciuto nell'Impero germanico, nelle Fiandre, nella maggior parte d'Italia, in Inghilterra, Ungheria, Polonia, Danimarca, Svezia e Norvegia. Dalla parte di Clemente VII si schierano la Francia, la Savoia, la Scozia, qualche territorio tedesco, Napoli, la Sicilia, la Sardegna e più tardi anche i regni spagnoli.

1378. I Turchi conquistano Adrianopoli.

1380. Carlo VI, re di Francia, reggenti e tutori i suoi zii, duchi Lodovico di Angiò, Filippo di Borgogna e Giovanni di Berry.

1380. Morte di Bertrando di Guesclin.

1381. Rivolta dei contadini in Inghilterra (Wat Tyler).

1381. Morte di Jan van Ruysbroeck, mistico fiammingo.

1381-1409. Il pittore Melchiorre Broederlam di Ypern lavora alle dipendenze del Conte delle Fiandre, Lodovico di Male, e del Duca Filippo l'Ardito di Borgogna.

1382. Gand ed altre città delle Fiandre con a capo Filippo di Artevelde si sollevano contro il Conte delle

Fiandre, Lodovico di Male.

Filippo di Borgogna persuade il Re di Francia ad accorrere in aiuto del Conte (suo suocero). I Fiamminghi sconfitti presso Roosebeke. Artevelde soccombe in battaglia.

1383. Il vescovo di Norwich, Henry Despenser, organizza una «crociata», per aiutare le città *urbanistiche* delle Fiandre contro il loro conte «scismatico». L'impresa fallisce del tutto, dopo atrocità d'ogni sorta contro gli abitanti delle Fiandre.

1384. Filippo l'Ardito di Borgogna eredita le Fiandre ecc.

1384. Morte di Gerardo Groot, o Geert de Groote, di Deventer (n. 1340), fondatore della Confraternita della Vita Comune. Morte di Giovanni Widef.

1385. Il figlio del Duca Filippo, Giovanni di Nevers, detto in seguito Giovanni senza Paura, sposa Margherita di Baviera, figlia del Duca Alberto, Cunte di Hainaut, Olanda e Zelanda, mentre il figlio di Alberto, Guglielmo di Baviera, sposa la figlia di Filippo, Margherita di Borgogna.

1385. Re Carlo VI di Francia sposa Isabella di Baviera, figlia del duca Stefano III di Baviera-Landshut.

1385 circa. Realizzazione dei tentativi di riforma della Chiesa. Azione per il componimento dello scisma da parte dei grandi scolastici parigini Pietro d'Ailly, Arcivescovo di Cambrai, Jean Gerson, cancelliere dell'Università di Parigi, e Nicola di Clemanges.

1386. Filippo l'Ardito di Borgogna arma con l'aiuto del re di Francia una flotta nel porto di Sluis per invadere l'Inghilterra. La flotta non esce mai dal porto.

1386-7. Gli scolari dei Frater-Herren Geert di Groote e Florens Radewyns fondano l'opera canonica agostiniana di Windesheim presso Zwolle, che dirige la congregazione

di Windesheim e introduce la cosiddetta *Devotio moderna* nei Paesi Bassi e nella Germania meridionale.

1387. Morte del Beato Pietro di Lussemburgo (1369).

1389. I Turchi distruggono il regno Serbo nella battaglia del *Campo dei Merli.*

1392. Re Carlo VI di Francia per la prima volta infermo di mente. I duchi di Borgogna e Berry tornano al potere che viene loro conteso da Lodovico d'Orléans, fratello del re.

1393. Il Sultano Bajazet sottomette i Bulgari. L'Ungheria in pericolo.

1394-5. Papa Bonifazio IX, dietro preghiere di re Sigismondo d'Ungheria, fa predicare la croce contro i Turchi.

1396. Un esercito di cavalieri francesi comandato da Giovanni di Nevers (in seguito Giovanni senza Paura di Borgogna) si unisce ad Ofen con tedeschi, ungheresi e polacchi. I crociati battuti presso Nicopoli dai Turchi. Giovanni di Nevers in prigionia.

1396. L'armistizio tra Francia ed Inghilterra prolungato per vent'anni. Re Riccardo II d'Inghilterra sposa Isabella di Francia.

1397. Il poeta Othe de Grandson viene ucciso in duello presso Bourg en Bresse dal suo accusatore Gerard d'Estavayer.

1399. Re Riccardo II d'Inghilterra destituito dal Parlamento; Enrico di Lancaster nominato re (Enrico IV 1398-1413).

1400. Re Venceslao destituito dagli Elettori e Principi di Germania. Elezione di Roberto del Palatinato. Morte di Goffredo Chaucer (n. 1340).

1400 circa. Attività dei fratelli Van Limburg,

miniaturisti, alla corte del duca di Berry.

1401-2. Istituzione di una «Cour d'amours» alla corte di Parigi, e disputa letteraria sul «Roman de la rose».

1402. L'invasione dei Mongoli con Timur Lenk diminuisce il pericolo turco per l'Europa colla battaglia presso Angora.

1404. Filippo l'Ardito di Borgogna muore, Giovanni di Nevers ere dita il ducato e la Franca Contea di Borgogna, le Fiandre, Artóis ecc.

1404. Morte a Digione dello scultore Claes Sluter d'Olanda (data di nascita sconosciuta), attivo al servizio del Duca di Borgogna.

1405. Morte del poeta e pubblicista Filippo di Mézières (n. 1312).

1406. La casa di Borgogna acquista il Brabante attraverso la persona di Antonio di Borgogna, fratello del duca Giovanni.

1407. Giovanni di Borgogna fa uccidere il duca Lodovico d'Orléans e fugge in Fiandra.

1408. Il duca di Borgogna ritorna a Parigi. Maestro Giovanni Petit difende in sua presenza l'assassinio di Orleans davanti alla corte di Parigi. Il duca Giovanni ottiene il perdono del re.

1408. Il duca Giovanni di Borgogna vince la città di Liegi e si dà il soprannome di Senza Paura.

1408. L'Università di Parigi dichiara decaduto il Papa avignonese Benedetto XIII (Pietro di Luna) e consiglia il rifiuto dell'ubbidienza. Approvazione del re.

1409. Concilio di Pisa organizzato dai cardinali di ambedue le ubbidienze. Destituzione di Benedetto XIII (Avignone) e Gregorio XII (Roma) ed elezione a Pontefice dell'Arcivescovo di Milano (Alessandro V, 1409-1410), ciò

che non elimina lo scisma.

1410. Contro la supremazia dei Borgognoni a Parigi, che si appoggia sul popolo, si forma un partito della nobiltà, sotto la guida del conte Bemardo di Armagnac. Scoppia la guerra civile.

1410. Giovanni XXIII (Baldassarre Cossa, 1410-1415) succede eletto dal concilio.

1411. Sigismondo di Lussemburgo, re d'Ungheria, fratello di Venceslao, viene eletto re di Roma.

1411. Giovanni Senza Paura di nuovo signore di Parigi.

1412. Gli Armagnac si rivolgono ad Enrico IV d'Inghilterra per chiedere aiuto contro i Borgognoni.

1413. Pace fittizia tra i Borgognoni e gli Armagnac. Quest'ultimi occupano Parigi.

1413. Enrico V re d'Inghilterra.

1414. Giovanni di Borgogna, spodestato a Parigi, conclude un'alleanza con l'Inghilterra.

1414-1418. Concilio di Costanza alla presenza di re Sigismondo. Scopo: il ristabilimento di un'unione ecclesiastica, la difesa della fede contro insegnamenti erronei, l'attuazione di una riforma generale. Processo e condanna al rogo di Giovanni Huss (1415).

1415. Enrico V d'Inghilterra invade la Francia. L'esercito francese battuto ad Azincourt; soccombe Antonio di Borgogna Brabante. Il giovane Carlo d' Orléans prigioniero. Enrico V ritorna in Inghilterra.

1416. Re Sigismondo si reca in Francia ed Inghilterra quale mediatore di pace. Il tentativo fallisce ed egli stringe alleanza con l'Inghilterra.

1416. Morte del grande mecenate Giovanni duca di Berry, fratello del Re Carlo V e del duca Filippo l'Ardito di Borgogna.

1417. Morte di Guglielmo di Baviera, conte di Hainaut (IV), Olanda e Zelanda (VI). Gli succede Jacopa di Baviera, sua figlia.

1417. Nuova incursione di Enrico V in Normandia.

1417. Dopo che Giovanni XXIII e Gregorio XII hanno rinunziato alla loro dignità e Benedetto XIII è stato abbandonato dagli Stati della sua ubbidienza il concilio elegge Papa il cardinale Ottone Colonna (Martino V, 1417-1431). Fine del grande scisma.

1418. Il concilio di Costanza si scioglie rinunciando alla riforma generale.

1418. Enrico V assedia Rouen. Regime di terrore dei Borgognoni a Parigi. Il conte di Armagnac e molti dei suoi seguaci assassinati. Il governo della Francia diviso: Giovanni di Borgogna colla regina a Parigi, il Delfino a Bourges.

1418. Morte di Giovanni di Monstreuil, massimo rappresentante del primo umanesimo in Francia (n. ca. 1361).

1419. Rouen conquistata dagli Inglesi.

Giovanni di Borgogna cerca di rappacificarsi col Delfino per scacciare insieme con lui gli Inglesi. Nel convegno sul ponte di Montereau Giovanni senza Paura di Borgogna viene assassinato dai seguaci del Delfino.

1419. Morte di San Vincenzo Ferrer, predicatore domenicano (n. verso il 1350).

1420. Convegno di Troyes fra Enrico V, la regina Isabella di Francia e il duca Filippo di Borgogna (Il Buono). Enrico V sposa la figlia di Isabella Caterina e viene riconosciuto erede al trono di Francia. Fa il suo ingresso a Parigi insieme al pazzo re Carlo VI.

1420-1460 circa. Attività del pittore Roberto Campin, detto il maestro di Flémalle.

1421. Morte di Jean le Meingre, maresciallo di Boucicaut, guerriero e diplomatico.

1422. Muore Enrico V d'Inghilterra. Muore Carlo VI di Francia. Il giovane Enrico VI (nato nel 1421) viene proclamato re di Francia. Il duca Giovanni di Bedford assume la reggenza. La maggioranza del popolo è dalla parte di Carlo VII, «re di Bourges».

1422. Jan van Eyck lavora all'Aja agli ordini del duca Giovanni di Baviera, conte d'Olanda.

1422. Morte del poeta Eustachio Deschamps, detto Morel (attività principale intorno al 1380).

1425. Jan van Eyck lavora agli ordini del duca Filippo il Buono di Borgogna, a Bruxelles e nelle Fiandre.

1426. Morte di Hubert van Eyck (nato circa il 1370).

1428. Filippo il Buono acquista da Jacopa di Baviera la contea di Hainaut, Olanda e Zelanda come candidato e amministratore. Gli Inglesi assediano Orléans.

1428. Jan van Eyck va nel Portogallo per fare' il ritratto alla fidanzata del Duca.

1429. Giovanna d'Arco si reca alla corte di Carlo VII a Chinon; libera Orléans e conduce il re (Delfino) a Reims, per la consacrazione e l'incoronazione.

1429. Morte di Giovanni Gerson, detto «le Charlier», cancelliere dell'Università di Parigi e capo del clero riformistico di Francia (n. 1363).

1429. Morte della poetessa Christine de Pisan (n. ca. 1363).

1430. Filippo il Buono contrae per la terza volta matrimonio con Isabella del Portogallo. Fondazione dell'ordine del «Toson d'oro».

1430. Giovanna d'Arco vien fatta prigioniera presso Compiègne da truppe borgognone e consegnata agli

Inglesi.

1430. Filippo il Buono eredita alla morte dei suoi cugini Giovanni IV (t 1427) e Filippo di Saint Poi (t 1430) il ducato di Brabante e Limburg.

1431. Giovanna d'Arco viene arsa a Rouen.

1431. Enrico VI d'Inghilterra è incoronato re di Francia a Parigi.

1431. Si inizia il concilio di Basilea. Papa Eugenio IV (1431-1447) tenta di scioglierlo subito ma il concilio resiste, presieduto da ecclesiastici di basso rango e in opposizione al Papa.

1432. Jan van Eyck termina la pala di Gand l'«Adorazione dell'Agnello», incominciata insieme a Hubert.

1433. Papa Eugenio IV riconosce il concilio di Basilea, malgrado le soperchierie di quest'ultimo. Il concilio persiste nel suo spirito di opposizione e di radicalismo ecclesiastico.

1435. Congresso per la pace ad Arras. Fallimento dei tentativi di pace fra Inghilterra e Francia, ma Filippo il Buono si rappacifica con Carlo VII, il quale cede in pegno alla Borgogna le città lungo la Somme ecc. e scioglie il duca da ogni vassallaggio.

1436. Parigi di nuovo nelle mani di Carlo VII.

1436-1438. Rivolta di Bruges.

1438. Papa Eugenio IV trasferisce il concilio di Basilea a Ferrara per dedicarsi all'unione con la Chiesa Greca. La Prammatica Sanzione regola le relazioni ecclesiastiche tra la Curia e la Francia.

1439. I membri del concilio rimasti a Basilea dichiarano deposto Papa Eugenio IV ed eleggono Amedeo VIII di Savoia (Felice V). Il movimento di conciliazione va mano

mano affievolendosi.

1440. «La Praguerie» ordinata dai «Sires des fleurs de lys» ed altri grandi, fra i quali il Delfino Luigi, congiura contro il governo reale di Francia.

1440. Carlo di Orléans riscattato dalla prigionia inglese.

1441. Morte di Jan van Eyck (n. ca. 1390).

1444. Il Delfino Luigi guida bande di armati licenziate chiamate «Ecorcheurs» o «Armagnacchi» contro Basilea. Battaglia presso Sant'Jacopo sul Birs. Il Delfino rinuncia ai suoi piani e conduce il suo esercito in Alsazia.

1444-1450. Agnese Sorel influente favorita di re Carlo VII.

1445. Enrico VI d'Inghilterra si sposa con Margherita d'Angiò, figlia di Renato, re titolare di Gerusalemme e Sicilia.

1446. Morte della Santa Colette Boellet (n. 1380).

1446-1448. I concordati di Francoforte e il concordato di Vienna regolano la posizione dei territori tedeschi e dell'Imperatore di fronte alla Curia.

1447. Filippo il Buono, duca di Borgogna e signore della maggior parte dei Paesi Bassi, tratta con l'Imperatore Federico III sulla sua elevazione a re.

1448-1453. Gli Inglesi perdono a poco a poco le loro ultime posizioni in Francia.

1449. Il concilio di Basilea si chiude a Losanna. La Curia, i prelati e il governo del paese di nuovo sotto la guida della Chiesa.

1449. Morte del poeta Alain Chartier (n. 1386).

1450-1452. Il Cardinale Nicola di Cusa (1401-1464) attraversa come legato pontificio la Germania e i Paesi Bassi, per predicare l'indulgenza e la crociata contro i Turchi e per riformare il clero laico e regolare.

1450-1480 ca. Epoca della maggiore attività del cronista e poeta Oliviero de la Marche alla Corte di Borgogna.

1453. Il Sultano Maometto II conquista Costantinopoli.

1453. Fine della guerra dei Cento anni. Solo Calais rimane in mano agli Inglesi (fino al 1458).

1453. Il cancelliere e finanziere Giacomo Coeur, un cittadino di Bourges, il vero amministratore, viene allontanato dal consiglio di Carlo VII.

Filippo il Buono vince con la battaglia presso Gavere la grande sommossa di Gand. Morte del cavaliere errante ed eroe dei tornei Giacomo di Lalaing.

1453. Morte del cronista Enguerrando di Monstrelet (n. 1390).

1454. Filippo il Buono, durante una grande festa alla corte di Lilla, fa prestare giuramento per la crociata contro i Turchi, «le voeu du Faisan».

1455-6. Processo di riabilitazione della Pulzella di Orléans a Bourges.

1456. Filippo il Buono assedia Deventer, con l'intenzione di conquistare la Frisia. Insedia il suo bastardo Davide di Borgogna nel vescovato di Utrecht.

1456. Il Delfino Luigi si salva dall'ira di suo padre, re Carlo VII, presso la corte del Duca Filippo di Borgogna a Bruxelles (fino al 1461).

1458-1464. Pio II (Enea Silvio Piccolomini) Papa.

1460. Inizio delle guerre tra la rosa bianca e la rosa rossa (York e Lancaster) in Inghilterra.

1461. Muore Carlo VII di Francia; gli succede Luigi XI (1461-1463) e Filippo il Buono lo riconduce in Francia.

1461. Deposizione di re Enrico VI (Casa Lancaster) in Inghilterra. Incoronazione di Edoardo IV (Casa York, 1461-1483). «Vauderie d'Arras» grande persecuzione delle

streghe ad Arras; i processi infine annullati.

1462. Morte di Nicola Rolin (n. 1376), cancelliere del duca Filippo il Buono.

1463. Luigi XI libera le città della Somme dalla servitù borgognona.

1463. Margherita d'Angiò, moglie del re detronizzato Enrico VI, fugge dalla Scozia nei Paesi Bassi e di lì in Francia.

1464. Morte di Cosimo de' Medici.

1464. Morte del pittore Rogier van der Weyden da Doornik (n. ca. 1399)·

1465. Carlo conte di Charolais (più tardi Carlo il Temerario di Borgogna) unito ad altri principi francesi nella Lega del Bene Pubblico muove guerra a Luigi XI. Battaglia di Montlhéry. Trattati di Conflans e St. Maur.

1465. Morte del poeta duca Carlo d'Orléans (n. 1391).

1466. Nascita di Desiderio Erasmo da Rotterdam,.

1467. Morte di Filippo il Buono. Carlo il Temerario Duca di Borgogna dal 1467 al 1477.

1467. Rivolta a Gand durante la prima visita del nuovo duca Carlo il Temerario.

1468. Carlo il Temerario sottomette la rivoltosa Liegi e obbliga Luigi XI al trattato di Péronne. Sposa in secondo matrimonio Margherita di York, sorella del Re d'Inghilterra, Edoardo IV.

1469. Carlo il Temerario acquista l'Alsazia già in servitù di Sigismondo del Tirolo.

1470. Edoardo IV, costretto dal conte di Warwick a fuggire oltremare, si trattiene nei Paesi Bassi; Enrico VI risale sul trono.

1471. Edoardo IV torna in Inghilterra con l'aiuto dei Borgognoni. Morte di Warwick. Il partito dei Lancaster

definitivamente battuto presso Tewkesbury, la Regina Margherita fatta prigioniera, suo figlio ucciso, come pure suo marito Enrico VI.

1471. Morte di Tommaso da Kempis (n. 1380).

1471. Morte a Roermond di Dionisio il Certosino (o van Ryckel), detto l'ultimo scolastico.

1472. Filippo di Commines abbandona il servizio di Carlo il Temerario e si trasferisce da Luigi XI.

1473. Carlo il Temerario sottomette al suo potere il ducato di Geldern. Incontro infruttuoso con l'imperatore Federico III a Treviri. Le città dell'impero in Alsazia e i vescovi dell'alto Reno stringono un patto per difendere la loro libertà contro la Borgogna.

1474. Gli Svizzeri fanno pace con l'Austria. Carlo si rifiuta di accettare il riscatto dell'Alsazia dalla servitù. Il suo luogotenente Pietro di Hagenbach assassinato dagli Alsaziani. Guerra fra la Borgogna e gli Svizzeri assistiti dai loro alleati.

1474. Morte di Guglielmo Dufay, massimo rappresentante della scuola musicale olandese (n. 1400).

1475. Carlo il Temerario assedia invano Neuss. Luigi XI conclude un patto cogli Svizzeri. Carlo riceve l'aiuto di Edoardo IV d'Inghilterra. L'imperatore si unisce ai nemici della Borgogna.

1475. Carlo riesce a persuadere l'imperatore e Luigi XI alla neutralità.

1475. Il Connestabile Lodovico di Lussemburgo, conte di Saint Pol, giustiziato a Parigi per alto tradimento.

1475. Morte del poeta e storiografo della corte borgognona Giorgio Chastellain (n. 1404).

1475. Morte del pittore Dirk Bouts (n. 1410); lavorò principalmente a Lovanio.

1475. Morte del domenicano Alain de la Roche (Alanus de Rupe), nato il 1428, fondatore di una Confraternita del Rosario.

1476. Carlo il Temerario s'impossessa della Lorena e muove contro gli Svizzeri. Sconfitte di Granson e Murten. Assedia Nancy.

1477. Carlo il Temerario cade nella battaglia di Nancy contro il duca Renato II di Lorena. Luigi XI riacquista il ducato della Borgogna alla corona e invade la Franca Contea, la Piccardia, Artois e Hennegau. Maria di Borgogna sposa l'arciduca Massimiliano. Gli stati dei territori borgognoni dei Paesi Bassi la costringono a dare garanzie costituzionali generali.

1479. Battaglia di Guinegate.

1480. Morte di Renato d'Angiò, re titolare della Sicilia. La corona di Francia acquista la Provenza.

1480-1500 circa. Massima attività del cronista e poeta Giovanni Molinet (n. 1435) alla corte borgognona nei Paesi Bassi.

1482. Morte di Maria di Borgogna. Massimiliano tutore e reggente dei Paesi Bassi per conto di suo figlio Filippo (detto più tardi il Bello). Pace con la Francia.

1482. San Francesco da Paola (1416-1507), fondatore dell'Ordine dei Minimi, richiamato dall'Italia alla Corte di Luigi XI.

1483. Morte di Luigi XI. Carlo VIII re di Francia (1483-1498).

1484. Papa Innocenzo VIII emana la Bolla *Summis desiderantes* contro la magia e la stregoneria.

1484. Morte del poeta François Villon (n. ca. 1431).

1485. Fine della guerra delle rose in Inghilterra. Riccardo III (York) cade presso Bosworth. Enrico Tudor,

sotto il nome di Enrico VII (1485-1509), concilia le pretese di Lancaster e York.

1486. Massimiliano eletto Re Romano.

1487. Comparsa del *Malleus maleficarum* (martello delle streghe) di Enrico Institoris (Krämer) e Jacopo Sprenger.

1488. Massimiliano tenuto prigioniero dai cittadini della ribelle Brugges. L'imperatore muove contro Brugges coll'esercito imperiale. Massimiliano liberato.

1491. Carlo VIII sposa la duchessa Anna di Bretagna, dopo che essa ha ricevuto la dispensa dal suo matrimonio per procura con Massimiliano (1490). Nuova guerra fra Massimiliano e la Francia.

1491. Morte del poeta Giovanni Meschinot (n. 1420).

1492. Morte di Lorenzo de' Medici, il Magnifico.

1492. Granata, ultima città spagnola ancora sotto il dominio dei Mori in Ispagna, conquistata da Ferdinando di Aragona e Isabella di Castiglia. Scoperta dell'America.

1493. Pace di Senlis fra la Francia e Massimiliano reggente dell'eredità borgognona. Sua figlia Margherita, fidanzata con contratto del 1482 con Carlo VIII, ritorna dalla Francia.

1493. Morte dell'Imperatore Federico III. Massimiliano Imperatore. Sposa Bianca Maria Sforza. Bolla pontificia per la divisione dei paesi d'oltremare fra la Spagna e il Portogallo.

1494. Incursione di Carlo VIII di Francia in Italia. I Medici scacciati da Firenze. Savonarola.

1494. Morte del pittore Hans Mem. ling.

1495. Carlo VIII conquista Napoli. È costretto ad abbandonarla da una coalizione formata dal Papa Alessandro VI (Borgia), dall'imperatore Massimiliano, Ferdinando d'Aragona, il duca di Milano e la Repubblica

Veneta.

1496. I Francesi scacciati da Napoli. L'Arciduca Filippo il Bello, Signore dei paesi borgognoni, sposa l'Infanta Giovanna.

1498. Morte di Carlo VIII di Francia. Gli succede il duca Valois-Orléans sotto il nome di Luigi XII (1498-1515). Savonarola bruciato a Firenze.

1499. Luigi XII di Francia conquista Milano.

1500. Nascita di Carlo V a Gand. Principio delle guerre francospagnole in Italia.

1

J. HUIZINGA, *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur,* Pantheon Akademische Verlagsanstalt, 3. Auflage 1940 [l'opera è del '38; la 1ª ed. uscì ad Amsterdam nel '39], p. 170; trad. it. di Corinna von Schendel, Torino 1946, pp. 136-7 (cfr. anche la trad. francese di *Homo ludens* a cura di Cécile Seresia con pref. di Johannes Tielrooy). Johan Huizinga, nato il 7 dicembre 1872 a Groninga, morto il 1° febbraio 1945 a de Steeg (Arnhem), professore dell'Università di Groninga dal 1905, e poi dal 1915 a quella di Leida, fu nobilissimo difensore della libertà in tempi tragici, dalla cattedra, nei libri, in prigionia. Cfr. il necrologio di F. Chabod, *J. Huizinga,* «Rivista Storica Italiana», 1948, pp. 342-44. Sulla sua opera: C. ANTONI, *Dallo storicismo alla sociologia*, Firenze 1940, pp. 189-210; C. CORDIÈ, *Immagini di Huizinga,* «Letteratura», V, 1941, n. 20, pp. 13-22; M. PETROCCHI, *Ricchezze di Huizinga,* nel vol. *L'uomo e la storia,* Bologna 1944, PP. 139-42; W. KAEGI, *Historische Meditationen,* vol. II, Zurigo 1946, pp. 9-42, 245-86; W. KAEGI, *Das historische Werk Johan Huizingas,* Leiden 1947; K. KÖSTER, *Johan Huizinga,* Verlag Europa-Archiv, Oberursel 1947; C. MORANDI, *Prefazione* alla trad. it. del saggio *L'uomo e la cultura,* Firenze 1947, PP. XI-XXII (ed. originale *Der Mensch und die Kultur,* Stockholm 1938; raccolto da W. Kaegi nel vol. *Parerga,* Basel 1945, pp. 11-32); G. MORPURGO TAGLIABUE, *Le opinioni sulla storia di J. Huizinga,* «Rivista di storia della filosofia», IV, 1949, pp. 104-17. Cfr. ancora: A. J. BERGSMA, *Spengler en Huizinga,* «De Idee» (Amsterdam). 1936, pp. 277-303; W. HOHLENSTEIN, *Huizingas Definition der Historie,* Eich bei Sempach, 1938; C. W. VOLGRAFF, *Herdenking van* J. H., Haarlem 1945; C. F. VAN VALKENBURG, *J. H.*, Amsterdam 1945.

1

F. CHABOD, *loc. cit.,* p. 342.

2

J. HUIZINGA, *Autunno del medio evo,* trad. Jasink, p. 37. L'opera originale uscì nel '19 *(Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over Levens-en Gedachtenvormen der veertiende en vijtiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden,* Haarlem 1919). La seconda edizione olandese, rielaborata, è del '21 («più che spiegare, correggere, aggiungere, ho voluto soprattutto mitigare, placare, chiarire»); la terza, del '28, riprende le correzioni introdotte nella seconda edizione tedesca (1928). La trad. tedesca uscì a cura di T. Wolff-Mönckeberg, Monaco 1924 (in seconda ed. corretta nel '28; in terza edizione con «Zusätze und Hinweise wie auch sprachliche Verbesserungen» dell'autore nel '31). La traduzione francese di J. Bastin, con pref. di Gabriel Hanotaux, uscì a Parigi nel 1932. La traduzione inglese, «revised under the author's supervision», uscì a Londra nel 1924. Oltre la versione svedese e quella spagnuola a cura di José Gaos, Madrid 1930 (ma condotta sul tedesco), comparve nel 1940 questa traduzione italiana. In occasione della sua pubblicazione si ebbe così anche da noi qualche risonanza, soprattutto fra gli storici del Rinascimento, dell'opera dello studioso olandese: fra le più caratteristiche cfr. Rocco MONTANO, *Autunno del Medioevo,* «La Rinascita», IV, 1941, pp. 709-32.

1

J. HUIZINGA, *Erasmo,* trad. it., Torino 1941, pp.156-7 (la trad. it. è condotta sulla terza edizione olandese, Haarlem 1936, e sulla terza edizione tedesca a cura di W. Kaegi, Basel 1936. La prima ed. olandese è del 1924, posteriore alla versione inglese, a cura di F. Hopman, New-York-London 1924). Cfr. C. ANTONI, *op. cit.,* p. 200 sgg. Su Erasmo v. ancora, dello Huizinga, *Erasmus. Gedenkrede, gehalten im Basler Münster am 24 Oktober 1936,* pubblicato per la prima volta dal Kaegi nel cit. vol. *Parerga,* pp. 63-84. Nel 1952 a Londra l'*Erasmo* è stato ripubblicato con un'appendice di

lettere erasmiane nella versione di Barbara Flower.

2

HUIZINGA, *Der Mensch und die Kultur,* in *Parerga,* p. 32 (trad. it., P. 30).

3

HUIZINGA, *Homo ludens,* pp. 290-91 (trad. it., pp. 224-25).

1

HUIZINGA, *Homo ludens,* pp. 251-52 (trad. it., pp. 196-7).

2

HUIZINGA, *Homo ludens,* p. 290 (trad. it., p. 224).

1

PLATONE, *Leges,* VIII, 803 c; cfr. HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 342 (trad. it., p. 262 e sgg.).

2

CHABOD, *op. cit.,* pp. 342-43; ANTONI, *op. cit.,* p. 193. Anche il Petrocchi, *op. cit.,* p. 139, scriveva: «l'insistenza di alcune sue preferenze essenziali è sempre per... simbolismi e rappresentazioni figurate, per allegorie e forme di devozione, per leggende fantasie sogni... La sua storiografia... è di un'eccitata sensibilità per la vita affettiva di un popolo denso di vibrazioni e di chiaroscuri quale il franco-borgognone... storiografia tutta consegnata a interne risonanze umane...».

1

E' la conclusione di *Homo ludens.*

2

Cfr. in particolare i saggi raccolti e tradotti dal Kaegi nel volume *Wege der Kulturgeschichte,* München 1930 (*Aufgaben der Kulturgeschichte,* pp. 7-77; *Ueber eine Definition des Begriffs Geschichte,* del 1929, pp. 78-88), e nel vol. *Im Bann der Geschichte. Betrachtungen und Gestaltungen* (Amsterdam 1942 e poi, rivisto, Basel 1943), che, come dichiarava l'autore

nella prefazione, aveva le sue radici nella precedente raccolta. Parzialmente tradotto in italiano col titolo *Civiltà e Storia*, a cura di G. Chiarattini (Modena-Roma 1946), il volume contiene fra l'altro le quattro lezioni tenute nel 1934 ai corsi estivi dell'Università di Santander, (*Vier Kapiter über die Entwicklung der Geschichte zur modernen Wissenschaft*). che si collegano strettamente al saggio precedente *Aufgaben der Kulturgeschichte;* le pagine citate *Ueber eine Definition des Begriffs Geschichte,* che erano già state ripubblicate in inglese nel volume *Philosophy and History* (ed. by R. Klibansky and H. J. Paton, Oxford 1936); lo studio *Ueber eine Formveränderung der Geschichte seit der Mitte des XIX. Jahrhunderts,* uscito in olandese nel '41. La seconda parte della raccolta (*Ideengeschichtliche Studien*), oltre il discorso inaugurale del 1940 a Leida *Wachstum und Formen des nationalen Bewusstseins in Europa biz zum Ende des XIX. Jahrhunderst* (in origine *Patriotisme en Nationalisme in de Europeesche Geschiedenis tot het einde der negentiende eeuw,* Haarlem 1940, e in ungherese in «Vita Nova», I, Budapest 1941), è un gruppo di studi molto importanti sulla storia della Borgogna (sullo stato borgognone, pp. 213-302, dal titolo *Aus der Vorgeschichte des niederländische Nationalbewusstseins,* comparso in origine in «De Gids» del 1912, incluso poi in *Wege der Kutturgeschichte,* pp. 208-280, e, in francese, ne «Le Moyen Age», vol. 40, 1930, pp. 171-93; vol. 41, 1931, PP. 11-35, 83-96, dopo essere stato oggetto di un corso di lezioni alla Sorbona; *Burgund, eine Krise der romanish-germanischen Verhältnisses,* lezione all' Università di Berlino del 29 gennaio 1933, pubb'icata nello stesso anno in «Historische Zeitschrift», vol. 148; *Das Charakterbild Philipps des Guten in der zeitgenössischen Literatur,* già uscito in francese in «Annales de Bourgogne», IV, 1932). Nel 1947 è uscita, a cura del Kaegi, la raccolta *Mein Weg zur Geschichte. Letzte Reden und Skizzen.* Deutsch von W. Kaegi,

Klosterberg 1947 (contiene: *Mein Weg zur Geschichte; Historische Grösse, eine Besinnung; Wie Bestimmt die Geschichte die Gegenwart? Eine nicht gehaltene Rede; Ansprache am Gedenktag auf die Befreiung Leidens, gehalten am 3 Oktober 1942 zu Sint Michielsgestel; Gedenkworte auf zeitgenössische Historiker*). Cfr. ancora *Naturbild und Geschichtsbild im achzehnten Jahrhundert,* letto all' Università di Amsterdam il 6 novembre 1933 (e pubblicato in «Neophilologus», XIX, 1934, pp. 81-95; in tedesco in «Corona», V, 1934-35; e ora nel cit. vol. *Parerga,* pp. 147-174).

Ma che *Homo ludens* ci dia veramente la chiave di gran parte dell' opera dello Huizinga ha notato con grande esattezza il Morpurgo Tagliabue, *loc. cit.,* p. 114.

1

HUIZINGA, *Im Bann der Geschichte,.* p. 53 e sgg. (trad. it., p. 71). Poco prima lo Huizinga scrive queste sconcertanti affermazioni (trad. it., p. 70): «Lo storico... deve mantenere un punto di vista indeterministico di fronte il suo oggetto. Egli si trasferisce stabilmente in un istante del passato in cui sembrava che i fattori riconoscibili ammettessero ancora risultati diversi. Se lo storico parla di Salamina, allora è ancora possibile che i Persiani vincano.... Lo storico può rendere giustizia alla copiosa estensione della vita soltanto facendo valere costantemente l' illimitazione delle possibilità... [Lo storico]... deve ordinare i fenomeni storici secondo le categorie che gli sono offerte dalle *sue* idee sulla vita, dalla *sua* mente e dalla *sua* civiltà... Io accerto solamente che l' esposizione storica dipende dalla civiltà in cui e da.cui è sorta».

1

MORANDI, *loc. cit.,* p. XIII. Proprio a proposito del modo d'intender la storia, il Morandi osservava che «sarebbe un

giuoco facile... sottolineare le contraddizioni di Huizinga», e soggiungeva che, «quando... è costretto a muoversi sul terreno speculativo, appare sempre incerto, malsicuro, contradditorio». A guardare i suoi maggiori scritti teorici (*Aufgaben der Kulturgeschichte* e *Vier Kapitel über die Entwicklung der Geschichte*) si sente lo sforzo, ma anche l'incertezza, di un processo di chiarificazione metodologica. I contrasti, a volte le evidenti contraddizioni, non si radicano in tappe successive di un pensiero che si fa chiaro a sé stesso, e rifiuta tesi e temi svelatisi insufficienti: sono la manifestazione di una mancanza di forza logica, di una fondamentale debolezza teorica. I due libri più impegnativi, e vicini fra loro — *La crisi della civiltà* (1935) e *Homo ludens* (1938, ma concludendo studi che vanno accentuandosi dal 1933 al 1937) — mostrano, al disotto della loro finezza espressiva ed oltre l' umana simpatia che possono suscitare, una grande fragilità. Il Morandi, a proposito de *La crisi della civiltà,* parlava con estrema misura di 'un limite' che chiudeva la diagnosi dello Huizinga: a voler abbandonare ogni cautela bisognerebbe sottolineare accanto alla visione tutta di superficie, e di fattori e aspetti secondari della 'crisi', anche la scoraggiante conclusione, ove a un travaglio crudelissimo di tutte le strutture profonde di una società si risponde con un invito edificante alla purificazione interiore, specialmente dei giovani. Alle pie aspirazioni dello storico risposero gli orrori senza nome della seconda guerra mondiale con tutte le sue conseguenze. Aveva scritto nel 1935: «i campioni di una civiltà purificata dovranno essere come gente svegliatasi or ora di buon mattino. Dovranno scuotere da sé i tristi sogni...». Ma la storia umana non è fatta né di sogni né di evasioni fantastiche, e non svela i suoi segreti a chi fissa l'occhio sui nobili giuochi che vanno fiorendo alla sua superficie. Anche il Morpurgo Tagliabue, nel suo saggio, rilevando i lati positivi dello Huizinga, parla

giustamente di «una storia di *forme* di civiltà intese come costume sentimentale», e conclude sottolineando una «sciolta disinvoltura» che è solo «riluttanza ad approfondire» (*loc. cit.,* p. 111 e 114).

1

ANTONI, *op. cit.,* p. 193 e 209.

1

ANTONI, *op. cit.*, p. 194. Critico giustamente severo delle storie mitiche e romanzesche, lo Huizinga non solo non giustifica sul piano teorico le premesse deile sua condanna, ma a volte par quasi indulgere nelle sue ricostruzioni stesse a un gusto del genere.

2

HUIZINGA, *The Waning of the Middle Ages,* London 1924, cit. in W. K. FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought,* Cambridge Mass. 1948, p. 374.

1

HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, p. 103.

2

ANTONI, *op. cit.,* p. 193. Cfr., per tutt' altro giudizio, il MONTANO, loc. *cit.,* p. 715 («la cauta prudenza delle affermazioni... la scrupolosa verifica del grado di attendibilità da dare alle fonti e del valore da dare ad ognuna di esse, ... il saggio scetticirmo...»). Lo Huizinga stesso, del resto, nel dichiarare il motivo di certe sue scelte di 'fonti' (*Autunno*, p. 19) rivolte a ritrovare «la crudezza di co!ore della violenta passionalità» e a farsi una «idea della sfrenata stravaganza e infiammabilità dell'animo medioevale», indica chiaramente quali siano i suoi 'miti'.

1

HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, p. 191. Ecco nell'originale il testo che H. dà tradotto (dalle *Collationes,* II,

9; Patr. *lat.* 133, 556): «Corporea pulchritudo in pelle solummodo constat. Nam si viderent homines hoc quod subtus pellem est, sicut lynces in Boetia cernere interiora feruntur, mulieres videre nausearent. Iste decor in flegmate et sanguine et humore ac felle consistit. Si quis enim considerat quae intra nares, et quae intra fauces, et quae intra ventrem latcant, sordes ubique reperiet. Et si nec extremis digitis flegma vel stercus tangere patimur, quomodo ipsum stercoris saccum amplecti desideramus?». Huizinga rimanda a torto a S. Giovanni Crisostomo, come a fonte generica di Odone, scrittore del IX secolo. La fonte precisa di Odone è Boezio, *De cons. philos.* 3, 8: «Quod si, ut Aristoteles ait, lynceis oculis homines uterentur, ut eorum visus obstantia penetraret, nonne introspectis visceribus illud Alcibiadis superficie pulcherrimum corpus turpissimum videretur?». Boezio, com'è noto (cfr., anche per la bibliografia, ARISTOTELIS *Dialogorum fragmenta,* ed. Walzer, Firenze 1934, pp. 43-44), attingeva al Protreptico d'Aristotele (e il luogo parallelo troviamo in Giamblico, *Protr.* 8). Quanto poi aile 'linci di Beozia', come traduce lo Huizinga, con ogni probabilità devono trasformarsi in 'linci di Boezio'. Che in Beozia ci fossero molte linci, non dicono né gli autori antichi che ne discorrono (Aristotele, soprattutto, e Plinio), né fonti che ad essi attingono. Il testo del Migne, che riproduce fedelmente l'ed. contenuta nella *Maxima Bibliotheca* lugdunense (t. XVII, pp. 272-313), ha *in Boetia,* assai più vicino a Boezio, in cui Odone trovava il passo, che non alla Beozia. Ma i mutamenti di sesso toccarono in sorte a quel celebre passo. In Villon, com' è noto, nella *Ballade des dames du temps jadis,* Alcibiade diventa una bella cortigiana, *Archipiade, cousine germaine* di Taide.

1

HUIZINGA, *Autunno del Medioevo,* p. 80, a proposito del

de nobilitate' di Poggio Bracciolini. «Luoghi comuni — scrive lo H. — nella stessa letteratura di corte, come lo furono più tardi nei salotti dell'*ancien regime*». Lasciando stare i salotti, certi motivi di Poggio sulla nobiltà, nella loro estrinsecità, si trovano senza dubbio anche nello ' stil nuovo'; ma chi, se non fosse singolarmente sprovveduto, li mètterebbe sullo stesso piano? Uno studioso come E. R. Curtius si è lasciato andare a inferenze del genere a proposito del 'luoghi comuni' retorici (cfr. *Neuere Arbeiten über den italienischen Humanismus,* «Bibl. d'Humanisme et Renaissance», X, 1948 [ma 1949]). Sarebbe come dire, per prendere un'immagine a lui cara, che poiché così nell'*Antico Testamento* come nel *Saggiatore* si trova l'immagine del mondo come 'libro', non dobbiamo, a proposito di concezioni del mondo, far differenza fra Galileo e la Bibbia.

2

FERGUSON, *op. cit.,* p. 373, lo avvicina all'opera di HASKINS, *Renaissance of the Twelfth Century* (1927). Giustamente osserva il MONTANO, *loc. cit.*, p. 715: «Conclusione di tutto il complesso processo di riscoperta del Medio Evo, l'opera dello Huizinga è per molti aspetti quasi l'opposto di quella del Burckhardt sul Rinascimento: per i resultati che spesso mettono in luce motivi essenzialmente medievali che dal Burckhardt erano stati ritenuti caratteristici del Rinascimento e più, forse, pel metodo seguito».

1

Sui 'periōdi' storici cfr. *Wege der Kulturgeschichte,* p. 66-77 («Die Periodisierung der Geschichte ist, wenn auch unentbehrlich, so doch von untergeordneter Bedeutung, immer ungenau und schwankend, immer in gewissen Grade willkürlich. Farblose Benennungen der Zeitalter, die Man äusserlichen und zufälligen Zäsuren entnimmt, sind die wünschenswertesten». Giustamente lo Huizinga sottolinea il

peso che la polemica umanistica ebbe nella detcrminazione dei 'periodi' antico e medievale; Umanesimo ed Illuminismo, con la loro fortissima carica rivoluzionaria, tendono a scindere e ad opporre (*Im Bann der Geschichte,* p. 60). Ma «la coscienza della insufficienza di questa divisione generale non deve impedire allo storico di continuare a fare uso delle relative espressioni. Egli sa che sono soltanto ripieghi». E, a proposito del Rinascimento, cfr. *Wege der Kulturgeschichte,* p. 61; *Im Bann der Geschichte,* pp. 58-59 (trad. it., p. 76): «La parola *Rinascimento* nel pensiero storico intorno alla metà del secolo decimonono aveva ottenuto il suo posto per indicare un movimento spirituale, apparentemente delimitato in modo rigoroso, entro uno spazio ben determinato che sta fra il 1400 e il 1600. Ma poi si scoperse che in primo luogo il modo, l'ambito e il tempo di questo movimento non si potevano affatto delimitare con precisione e che in secondo luogo simili movimenti erano avvenuti anche in altri tempi e in altri luoghi. Ormai l'uso della parola *Rinascimento* si diffuse in misura inaudita. Si fece incominciare il Rinascimento già nel secolo tredicesimo e durare fin addentro al secolo decimosettimo. Si parlò del Rinascimento carolingio.... Ma con ciò la parola aveva perduto la sua forza, il suo profumo e il suo valori... Invece di un ramo fiorito essa è diventata uno strumento del tavolo operatorio».

Eppure, con tutto il suo 'nominalismo' (ANTONI, *op. cit.,* p. 209), quanto realista diventa Huizinga quando parla, per esempio, dell'«uomo medievale»!

1

L'osservazione, che *è esatta,* è dell'Antoni. Col che, si badi, si riconosce in pieno la presenza nel Quattrocento italiano dei tòni indicati dallo Huizinga, cui solo la scarsa informazione impedì una documentazione che poteva riuscire impressionante. Basta pensare alla 'malinconia' di

un Alberti o di un Ficino, all'*evasione* dei platonici fiorentini, e perfino ai sogni di città ideali fatti passeggiando sui colli fiorentini, o alle cene di dotti — Poliziano e Pico, per esempio — nel giardino di una villa fiorentina; o a quelle, animate di discussioni, che Alessandro degli Alessandri rievoca nel paesaggio napoletano.

1

L'originale del saggio *Il problema del Rinascimento* uscì nella rivista «De Gids», IV, 1920; poi in *Tien Studien,* Haarlem 1926; in tedesco (*Das Problem der Renaissance*) nel periodico «Italien» del 1928; in *Wege der Kulturgeschichte,* pp. 78-139; in *Parerga,* pp. 85-146 (e in francese nella «Revue des Cours et Confércnces», vol. 40, 15 dic. 1938, 30 gennaio, 28 febbraio e 15 marzo 1939). Per l'Italia è da vedere, condotto con diversa prospettiva e ben diverso fondamento teorico, il saggio del CANTIMORI, *Sulla storia del concetto del Rinascimento,* «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», serie II, vol. I, 1932, pp. 229-68.

Per la negazione di una vera originalità del 'realismo' del Rinascimento cfr., dello Huizinga, anche il saggio *Renaissance und Realismus* in *Wege der Kulturgeschichte,* pp. 140-64.

1

HUIZINGA, *Ueber die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis,* Amsterdam 1932 («Mededeelingen der K. Akademie van Wetenshappen, afd. Letterkunde, deel 74, serie B, no. 6); *Ein praegothisher Geist: Johannes von Salisbury.* uscito nell'originale in «Tijdschrift voor Geschiedenis», vol. 48, 1933, pp. 225-44, e in tedesco nel vol. *Parerga,* PP. 33-61.

1

Cfr. i giusti rilievi di A. CHASTEL, *Art et religion dans la Renaissance italienne. Essai sur la méthode,* «Bibliothèque

d'Humanisme et Renaissance», VII, 1945, pp. 7-61. Lo Chastel non solo sottolinea l'esigenza di una grande cautela a proposito dei ravvicinamenti fra mondo italiano e mondo borgognone (p. 16), ma giudiziosamente limita i rilievi di Gilson a proposito di Abelardo, e con una misura che non tutte le critiche recenti italiane al suggestivo quadro gilsoniano hanno mantenuto (pp. 17-18: «Gilson afferma.... che la storia di Abelardo basta a far crollare la tesi di Burckhardt. Sarebbe più giusto dire che ne corregge la parte negativa, e cioè la definizione del Medio Evo che fa dell'individualismo del Rinascimento un'apparizione improvvisa ed inspiegata… Ma il problema resta…»).

1

HUIZINGA, *La crisi della civiltà*, trad. it., Torino 19382, p. 26. Sull'opera di H. conviene rileggere, documento di una mentalità e di un costume, ALDO CAPASSO, *Errori di Huizinga. Cattive e sintomatiche premesse di un pensatore del «vecchio mondo»*, in «Augustea, Rivista imperiale del nostro tempo», XVIII, 16-31 gennaio 1943, ρp. 50-52.

2

E' da vedere, in proposito, esempio caratteristico, il *Dante umanista* di quell'egregio storico che è Augustin Renaudet.

1

Cfr., su un tema del resto essenziale, lo studio importante di ALBERTO TENENTI, *La vie et la mort à travers l'art du XV[e] siècle,* Paris 1952 (a Huizinga si allude a p. 85).

1

GEORGES CHASTELLAIN, *Oeuvres,* ed. Kervyn de Lettenhove, 8 voll., Bruxelles 1863-66, III, p. 44.

2

Chastellain, II, p. 267; OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires,* ed. Beaune et d'Arbaumont, (Soc. de l'hist. de France), 1883-88, 4 voll)., II, p. 248.

3

Journal d'un bourgeois de Paris, ed. A. Tuetey, (Publ. de la Soc. de l'histoire de Paris, Doc. n. III) 1881, pp. 5, 56.

4

Journal d'un bourgeois, p. 20-24; cfr. *Journal de Jean de Roye, dite Chronique scandaleuse,* ed. B. de Mandrot (Soc. de l'hist. de France) 1894-96, 2 voll., I, p. 330.

1

CHASTELLAIN, III, p. 461, cfr. V, p. 403.

2

JEAN JOUVENAL DES URSINS, 1412, ed. Michaud et Poujoulat, Nouvelle collections des mémoires, II, p. 474.

1

Journal d'un bourgeois, p. 6, 70; JEAN MOLINET, *Chronique,* ed. Buchon, Coll. de chron. nat., 1827-28, 5 voli., II, p. 23;LOUIS XI, *Lettres,* ed. Vaessen, Charavay, de Mandrot, (Soc. de l' hist. de France) 1883-1909, II voll., 20 aprile 1477, VI, p. 158; *Chronique scandaleuse* II, p. 47, id. II, p. 364.

2

Journal d'un bourgeois, pp. 234-7.

1

Chron. scand., II, pp. 70, 72.

2

M. M. GORCE, *Saint Vincent Ferrier,* Paris, 1924, p. 175.

3

Vita auct. Petro Ranzano O. P. (1455), *Acta sanctorum Apr.* t. I, PP. 494 sgg.

1

J. SOYER, *Notes pour servir à l'histoire littéraire. Du succès de la prédication de frère Olivier Maillard à Orléans en 1485.* «Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais», t. XVIII, 1919, menzionato nella «Revue historique», t. 131, p. 351.

1

ENGUERRAND DE MONSTRELET, *Chronique,* ed. Douët d'Arcq (Soc. de l'hist. de France) 1857-62, 6 voll., IV, pp. 302-306.

2

WADDING, *Annales Minorum,* X, p. 72; K. HEFELE, *Der Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien,* Freiburg, 7912, p. 47, 80.

1

Chron. scand., I, p. 22, 1461; JEAN CHARTIER, *Hist. de Charles VII,* ed. *D.* Godefroy, 1661, p. 320.

2

Chastellain, III, pp. 36, 98, 124, 125, 210, 238, 239, 247, 474; JACQUES DU CLERCQ, *Mémoires* (1448-1457), ed. de Reiffenberg, Bruxelles, 1823, 4 voll., IV, p. 40, II, pp. 280, 355, III, p. 100; JUVENAL DES URSINS, pp. 405, 407, 420; MOLINET, III, pp. 36, 314.

3

JEAN GERMAIN, *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae,* ed. Kervyn de Lettenhove, *Chron. rel. à l'hist. de la Belg. sous la dom. des ducs de Bourg.* (Coll. des chron. belges) 1876, II, p. 50.

1

LA MARCHE, I, p. 61.

1

CHASTELLAIN, IV, pp. 333 sgg.

1

CHASTELLAIN, III, p. 92.

2

JEAN FROISSART, *Chroniques,* ed. S. Luce et G. Raynaud (Soc. de l'hist. de France) 1869-1899. II voll. (fino al 1385), IV, pp. 89 93.

3

CHASTELLAIN, III, pp. 85 sgg.

1

CHASTELLAIN, III, p. 279.

2

LA MARCHE, II, p. 421.

3

JUVENAL DES URSINS, p. 379.

4

MARTIN LE FRANC, *Le champion des dames,* in G. DOUTREPONT, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne* (Bibl. du XVe siècle, t. VIII), Paris, Champion, 1909, p. 304.

5

Acta sanctorum Apr. t. I, p. 496; A. RENAUDET, *Préréforme et humanisme à Paris* 1494-1517, Paris, Champion, 1916, p. 163.

1

CHASTELLAIN, IV, pp. 300 sgg., VIII, p. 75; cfr. THOMAS BASIN, *De rebus gestis Caroli VII et Lud. XI historiarum libri XII,* ed. Quicherat, (Soc. de l'hist. de France) 1855-1859, 4

voll., 1, p. 158.

1

Journal d'un bourgeois p. 219.

2

CHASTELLAIN, III, p. 30.

1

LA MARCHE, I, p. 89.

2

CHASTELLAIN, I, p. 82, 79; MONSTRELET, III, p. 361.

3

LA MARCHE, I, p. 201.

1

Il patto fra altri in LA MARCHE, I, p. 207.

2

CHASTELLAIN, I, p. 196.

1

BASIN, III, p. 74.

2

Una simile concezione non esclude affatto l'esistenza di fattori economici, e ancor meno deve essere considerata come una protesta contro l'interpretazione storica a base economica: valga la seguente citazione di Jaurès: «Ma non vi sono nella storia soltanto delle lotte di classi, ci sono anche lotte di partiti. Voglio dire che all'infuori delle affinità o degli antagonismi economici si formano dei gruppi di passioni, degli interessi di orgoglio e di dominio che si contendono la superficie della storia e determinano vasti spostamenti». *Hist. de la rév. franç.*, IV, p. 1458.

1

CHASTELLAIN. IV, p. 207. Cfr. il mio studio *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef,* in «De Gids» 1912,

I, ora anche in *Tien Studiën,* Haarlem 1926. [Trad. tedesca, sotto il titolo *Aus der Vorgeschichte des niederländischen Nationalbewusstsleins,* in HUIZINGA, *Wege der Kulturgeschichte,* Monaco, 1930].

2

Journal d'un bourgeois, p. 242; cfr. MONSTRELET, IV, p. 341.

1

JAN VAN DIXMUDE, ed. Lambin, Ypres, p. 283.

2

FROISSART, ed. Luce, XI, p. 52.

3

Mémoires de Pierre le Fruictier dit Salmon, Buchon, 3e suppl. de Froissart, XV, p. 22.

1

Chronique du Religieux de Saint Denis, ed. Bellaguet (Coll. des documents inédits) 1839-52, 6 voll., I, p. 34; JUVENAL DES URSINS, pp. 342, 467-471; *Journal d'un bourgeois,* pp. 12, 31, 44.

1

MOLINET, III, p. 487.

2

MOLINET, III, pp. 226, 241, 283-7; LA MARCHE, III, pp. 289, 302.

3

Clementis V constitutiones, lib. V it. 9 c. 1; JOANNIS GERSONII, *Opera omnia,* ed. L. Ellies Dupin, ed. II, Hagac Comitis 1728, 5 voll., II, p. 427; *Ordonnances des rois de France,* t. VIII, p. 122; N. JORGA, *Philippe de Mézières et la croisade au XIVe siècle* (Bibl. de l'école des hautes études, fasc. 110) 1896, p. 438; *Religieux de S. Denis,* II, p. 533.

1

Journal d'un bourgeois, pp. 223, 229.

1

JACQUES DU CLERCQ, IV, p. 265; PETIT-DUTAILLIS, *Documents nouveaux sur les moeurs populaires et le droit de vengeance dans les Pays-Bas au XV*[e] *siècle,* (Bibl. du XV[e] siècle), Paris, Champion 1908, pp. 7, 21.

2

PIEREE DE FENIN (Petitot, Coll. de mém. VII) p. 593; cfr. il suo racconto del buffone ammazzato, p. 619.

3

Journal d'un bourgeois, p. 204.

4

JEAN LEFÈVRE DE SAINT REMY, *Chronique,* ed. F. Morand (Soc. de l'hist. de France) 1876, 2 voll., II, p. 168; LABORDE, *Les ducs de Bourgogne, Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV*[e] *siècle,* Paris, 1849-53, 3 voli., II, p. 208.

1

LA MARCHE, III, p. 133; LABORDE, II, p. 325.

2

LABORDE, III, pp. 355. 398; «Le moyen-âge», XX, (1907) pp. 193-201.

3

JUVENAL DES URSINS, pp. 438, 1405; cfr. però *Rel. de S. Denis,* III, P. 349.

4

PIAGET, «Romania», XX, p. 417 e XXXI (1902) pp. 597-603.

1

Journal d'un bourgeois, p. 95.

2

JACQUES DU CLERQ, III, p. 262.

1

JACQUES DU CLERCQ, passim; PETIT DUTAILLIS, *Documents* etc. p. 131.

2

UGO DA S. VITTORE, *De fructibus carnis et spiritus,* Migne, CLXXVI, P· 997·

3

Tobia 4, 13.

1

Timoteo 6, io.

2

PETRUS DAMIANI *Epist.* lib. I, 15, Migne CXLIV, p. 233; id., *Contra philargyriam* ib. CXLV, p. 533; PSEUDO-BERNARDUS, *Liber de modo bene vivendi* § 44, 45, Migne, CLXXXIV, p. 1266.

1

Journal d'un bourgeois, pp. 325, 343, 357 e, nella nota, i dati dei registri del Parlamento.

1

L. MIROT, *Les d'Orgemont, leur origine, leur fortune,* etc. (Bibl. du XV[e] siècle) Paris, Champion 1913; P. CHAMPION, *François Villon, sa vie et son temps,* id. Paris, Champion, 1913, II, p. 230.

2

MATHIEU D'ESCOUCHY, *Chronique* ed. G. du Fresne de Beaucourt (Soc. de l'hist. de France) 1833-64, 3 voll., I, pp. IV-XXXIII.

1

P. CHAMPION, *François Villon, sa vie et son temps* (Bibl.

du XV[e] siècle) Paris, 1913, 2 voll.

1

Ed. H. Michelant (Bibl. des lit. Vereins zu Stuttgart, Bd. XXIV) 1852.

1

Allen, n. 451, Anversa, 26 febbraio 1517; cfr. n. 542, n. 566, n. 862, n. 967.

1

Il testo ha «germanae», che qui non può significare «tedesche».

1

EUSTACHE DESCHAMPS, *Oeuvres complètes* ed. De Queux de Saint Hilaire et G. Raynaud (Soc. dea andens textes français) 1878-1903, 11 voll., n. 31 (1, p. 113), cfr. n. 85, 126, 152, 162, 176, 248, 366, 375, 386, 400, 933, 936, 1195, 1196, 1207, 1213, 1339, 1340, etc.; CHASTELLAIN. L. pp. 9, 27, IV, 5, 56, VI, 206, 208, 219, 295; ALAIN CHARTIER, *Oeuvres,* ed. A. Duchesne, Paris 1617, pp. 2-62; ALANUS DE RUPE, *Sermo,* II, p. 313, (*B. Alanus redivivus* ed. J. A. Coppenstein, Napoli, 1642)..

2

DESCHAMPS, n. 562 (IV, p. 18).

1

A. DE LA BORDERIE, *Jean Meschinot sa vie et ses oeuvres* (Bibl. de l'Ecole des charter, LVI 1895 pp. 277, 280, 305, 312, 622 etc.

2

CHASTELLAIN, I, p. 10. *Prologue,* cfr. *Complainte de fortune,* VIII, p. 334.

3

LA MARCHE, I, p. 186, IV, p. LXXXIX; H. STEIN, *Etude sur Olivier de la Marche, historien, poète et diplomate,* («Mém. couronnés etc. de l'Acad. royale de Belg. " t. XLIX) Bruxelles, 1888, frontispizio.

4

MONSTRELET, IV, p. 430.

1

FROISSART ed. Luce, X, p. 275; DESCHAMPS, n. 810 (IV, p. 327); *cfr. Les Quinze joyes de mariage,* (Paris, Marpon et Flammarion) p. 54 (quinte joye); *Le livre de messire Geoffroi de Charny,* «Romania» XXVI, 1897, p. 399.

2

Joannis de Varennis responsiones ad capitula accusatiónum etc. $ 17 in GERSON, *Opera,* I, p. 920.

3

DESCHAMPS, n. 95 (I, p. 203).

1

DESCHAMPS, *Le miroir de mariage,* IX, pp. 25, 69, 81, n. 1004 (V, p. 259), poi II, pp. 8, 183-7,)II, pp. 39, 373, VII, p. 3, IX, p. 209, etc.

2

Convivio, lib. IV, cap. 27, 28.

1

Discours de l'excellence de virginité, GIRSON, Opera, III. p. 382; cfr. DIONYSIUS CARTUSIANUS, *De vanitate mundi, Opero omnia,* cura et labore monachorum sacr. ord. Cart., Monstrolii-Tornaci 1896-1913, 41 voll.,XXXIX, p. 472.

1

CHASTELLAIN, V, p. 364.

2

LA MARCHE, IV, p. CXIV. L'antica traduzione olandese del suo *Esta: de la maison du duc Charles de Bourgogne,* in MATTHAEUS *Anulecta,* I, PP. 357-494.

3

CHRISTINE DE PISAN, *Oeuvres poétiques,* ed. M. Roy (Soc. des anciens textes français) 1886-1896, 3 voll., I, p. 251 n. 38; Leo *von Rozmital's Reise,* ed. Schmeller (Bibl. des lit.

Vereins zu Stuttgart, t. VII) 1844, pp. 24, 149.

1

LA MARCHE, IV, pp. 4 Sgg.; CHASTELLAIN, V, p. 370.

2

CHASTELLAIN, V, p. 868.

3

LA MARCHE, IV, *Estat de la maison*, pp. 34 sgg.

1

LA MARCHE, I, p. 277.

2

LA MARCHE, IV, *Estat de la maison*, pp. 34, 51, 20, 31.

1

FROISSART, ed. Luce, III, p. 172.

2

Journal d'un bourgeois, § 218, p. 105.

1

Chronique scandaleuse, I, p. 53.

2

MOLINET, I, p. 184; BASIN, II, p. 376.

3

ALIENOR DE POITIERS, *Les honneurs de la cour,* ed. La Curne de Sainte Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie,* 1781, II, p. 201.

1

CHASTELLAIN, III, pp. 196-212, 290, 292, 308, IV, 412-14, 428; ALIENOR DE POITIERS, pp. 209, 212.

2

ALIENOR DE POITIERS, p. 210; CHASTELLAIN, IV, p. 312; JUVENAL DES URSINS, p. 405; LA MARCHE, I, p. 278, FROISSART, I, pp. 16, 22, etc.

3

MOLINET, V, pp. 194, 192.

1

ALIENOR DE POITIERS, p. 190; DESCHAMPS, IX, p. 109.

2

CHASTELLAIN, V, pp. 27-33.

1

DESCHAMPS, IX, *Le miroir de mariage,* pp. 109-10.

2

Parecchi esemplari di tali «paix» in L3BORDE, II, n. 43, 45, 75, 126, 140, 5293.

3

DESCHAMPS, ib., p. 300, cfr. VIII, p. 156 ballade n. 1462; MOLINET, V, p. 195; *Les cent nouvelles nouvelles,* ed. Th. Wright, II, p. 123; cfr. *Let Quinze joyes de mariage,* p. 185.

4

Processo di canonizzazione a Tours, *Acta Sanctorum Apr.* t. I, p. 152.

1

Per l'Olanda, W. MOLL, *Kerkgeschiedenis van Nederland vóór de hervorming,* Utrecht 1864-69, II, 3, p. 2842; H. OBREN, *Bijdragen v. Vad. Gesch. en Ouhdk.*[4]*,* X, 308; per la Bretagna H. DU HALGOUËT, Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne», IV, 1923.

2

DESCHAMPS, IX, pp. 111 - 114.

3

JEAN DE STAVELOT, *Chronique,* ed. Borgnet (Coll. des chron. belges) 1861, p. 96.

1

Pierre DE FENIN, p. 607; *Journal d'un bourgeois,* p. 9.

2

Così JUVENAL DES URSINS p. 543, e Thomas BASIN, I, p. 31. II *Journal d'un bourgeois,* p. 110, dà un'altra ragione per la pena capitale, e così *Le Livre des trahisons,* ed. Kervyn de Lettenhove (Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous les ducs de Bourg.) II, p. 138.

3

Rel, de S. Denis. I, p. 30; JUVENAL DES URSINS, p. 341.

4

PIERRE DE FENIN, p. 606, MONSTRELET, VI, p. 9.

5

PIERRE DE FENIN, p. 604.

6

CHRISTINE DE PISAN, I, p. 251 n. 38; CHASTELLAIN, V, pp. 364 sgg.; *Rozmital's Reise,* pp. 24, 149.

1

DESCHAMPS, I n. 80, 114, 118, II n. 256, IV n. 800, 803, V n. 1018, 1024, 1029, VII n. 253, X n. 13, 14.

2

Notizia anonima del secolo XV, nel «Journal de l'inst. hist.», IV; p. 353; cfr. JUVENAL DES URSINS, p. 569; *Religieux de S. Denis,* VI, p. 492.

3

JEAN CHARTIER, *Hist. de Charles VII,* ed. D. Godefroy 1661, p. 318.

4

Ingresso del Delfino come duca di Bretagna a Rennes nel 1532, in TH. GODEFROY, *Le cérémonial françois,* 1649, p. 619.

1

Rel. de S. Denis, I, p. 32.

2

Journal d'un bourgeois, p. 277.

3

THOMAS BASIN, II, p. 9.

1

A. RENAUDET, *Préréforme et humanisme a Paris,* p. II, secondo gli atti processuali.

1

DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne,* I, pp. 172, 177.

2

Livre des trahisons, p. 156.

3

CHASTELLAIN, I, p. 188. 156.

4

ALIENOR DE POITIERS, *Les honneurs de la cour,* p. 254.

5

Rel. de S. Denis, II, p. 114.

1

CHASTELLAIN, I, p. 49, V, p. 240; cfr. LA MARCHE, I, p. 201; MONSTRELET, III, p. 358; LEFÈVRE DE S. REMY, I, p. 380.

2

CHASTELLAIN, V, p. 228; cfr. IV, p. 210.

1

CHASTELLAIN, III, p. 296; IV, pp. 213, 216.

2

Chronique scandaleuse, interpol., II, p. 332.

1

Louis XI, *Lettres,* X, p. 110.

2

Una specie di fazzoletto da collo.

3

ALIENOR DE POITIERS, *Les honneurs de la cour,* pp. 254-56.

4

LEFÈVRE DE S. REMY, II, p. 11; PIERRE DE FENIN, pp. 599, 605; MONSTRELET, III, p. 347; THEOD. PAULI, *De rebus actis sub ducibus Burgundiae compendium,* ed. Kervyn de Lettenhove (Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg. t. III) p. 267.

1

Cfr. F. M. GRAVES, *Deux inventaires de la Maison d'Orléans* (Bibl. du XV[e] siècle n. 31), 1926, p. 26.

1

ALIÉNOR DE POITIERS, pp. 217-245; LABORDE, II, p. 267, Inventario del 1420.

2

CONTINUATEUR DE MONSTRELET, 1449 (CHASTELLAIN, V, p. 367).

3

Cfr. PETIT DUTAILLlS, *Documents nouveaux sur les moeurs populaires,* etc., p. 14; LA CURNE DE S. PALAYE, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie,* I, p. 272.

1

CHASTELLAIN, *Le Pas de la Mort,* VI, p. 61.

2

HEFELE, *Der h. Bernhardin v. Sieııa,* etc., p. 42. Persecuzioni della sodomia in Francia, JACQUES DU CLFRCQ, 11, pp. 272, 282, 237, 282, 337, 338, 350, III, 15.

3

THOMAS WALSINGHAM, *Historia Anglicana,* 11, 148

(Rolls series ed. h. T. Riley, 1864). Nel caso di Enrico III di Francia non si può dubitare del carattere colpevole dei mignons, ma ciò appartiene al'a fine del secolo XVI.

4

PHILIPPE DE COMMINES, *Mémoires,* ed. B. de Mandrot (Coll. de textes pour servir à l'enseignement de l'histoire) 1901-3, 2 voll., I, p. 316.

5

LA MARCHE, II, p. 425; MOULINET, II, p. 29, 280; CHASTELLAIN, IV, p. 41.

6

Les cent nouvelles nouvelles, II, p. 16; FROISSART, ed. Kervyn, XI, p. 93.

1

FAOISSART, ibid., XIV, p. 318; *Le livre des faits de Jacques de Lalaing,* p. 29, 242 (CHASTELLAIN, VIII); LA MARCHE, I, p. 268; *L'hystoirt du petit Jehain de Saintré* c. 47.

2

CHASTELLAIN, IV, p. 237.

1

DESCHAMPS, II, p. 226. Cfr. A. POLLARD, *The Evolution of Parliament,* London, 1920, pp. 58-80.

1

CHASTELLAIN, *Le miroir des nobles hommes en France,* VI, p. 204; *Exposition sur vérité mal prise,* VI, p. 416; *L'éntrée du roy Loys en nouveau règne,* VII, p. 10.

2

Froissart, ed. Kervyn, XIII, p. 22; Jean GERMAIN, *Liber de virtutibus ducis Burg.,* p. 108; MOLINIET, I, p. 83, III, p. 100.

3

MONSTRELET, II, p. 241.

1

CHASTELLAIN, VII, pp. 13-16- ,

2

CHASTELLAIN, III, p. 82, IV, p. 170, V, pp. 279, 309.

3

JACQUES DU CLERCQ, II, p. 245, cfr. p. 339.

4

CHASTELLAIN, VII, p. 13.

1

CHASTELLAIN, III, pp. 82-89.

2

CHASTELLAIN, VII, pp. 90 sgg.

3

CHASTELLAIN, II, p. 345.

4

DESCHAMPS, n. 113, t. I, p. 230.

1

N. DE CLEMANGES, *Opera,* ed. Lydius, Leida, 1613, P. 48,

c. IX.

2

Nella traduzione latina GERSON, *Opera,* IV, 583-622; il testo francese è stato pubblicato nel 1824; le parole citate in D. H. CARNAHAN, *The Ad Deum vadit of Jean Gerson,* «Univcrsity of Illinois studies in language and literature», 1917, III, n. I, p. 13, vedi DENIFLE e CHATELAIN, *Chartularum Univ. Paris.* IV, n. 1819.

3

H. DENIFLE, *La geurre de cent Ans et la désolation des églises* etc. *en France,* Paris, 1897-99, 2 voll., 1, pp. 497-513.

4

ALAIN CHARTIER, *Oeuvre,* cd. Duchesne, p. 402.

5

RoB. GAGUINI, *Epistolae et crationes,* ed. L. Thuasne (Bib!. litt. de la Renaissance t. II), Paris 1903, 2 Voll., II, pp. 321, 350.

6

FROISSART, ed. Kervyn, XII, p. 41 *Le livre des trahisons,* pp. 19-26; CHASTELLAIN, I, p. xxx, III, p. 325, V, pp. 260, 275, 325, VII, pp. 466-480; THOMAS BASIN, passim, soprattutto I, pp. 44, 56, 59, 115; cfr. *La complainte du povre commun et des povres laboureurs de France,* (MONSTRELET VI, pp. 176-igo).

1

Les Faictz et Dicts de messire Jehan Molinet, Paris, Jeahn Petit, 1527, f. 87 v.

2

Ballade 19, in A. DE LA BORDERIE, *Jean Meschinot, sa viet ses oeuvres,* Bibl. de l'école des chartes, LVI, 1895, p. 296; cfr. *Les Lunettes des princes,* ib., p. 607, 613.

3

MASSELIN, *Journal des Etats Généraux de France tenus à Tours en 1484,* ed. A. Bernier, (Coll. des documents inédits), p. 672.

1

DESHAMPS, VI, n. 1140, p. 67. Il collegamento fra l'idea dell'uguaglianza e della nobiltà del cuore è espresso nelle parole di Ghismonda al padre Tancredi, nella prima novella della quarta giornata del *Decamerone.*

1

DESHAMPS, VI. p. 124, n. 1176.

2

MOLINET, II, pp. 104-107; JEAN LE MAIRE DE BELGES, *Les chansons de Namur,* 1507.

3

CHASTELLAIN, *Le miroir des nobles hommes de France,* VI, pp. 203, 211, 214.

4

LE JOUVENCEL, ed. C. Favre et L. Lecestre (Soc. de l'hist. de France), 1887-89, 2 voll., I, p. 13.

1

Livres des faicts du marechal de Baucicaut, Petitot, (Coll, de mérn., VI), p. 375.

2

PHILIPPE DE VITRI, *Le chapel des fleurs de lis,* (1335), ed. A. Piaget, «Romania», XXVII, 1898, pp. 80 sgg.

3

V. LA CURNE DE SAINTE PALAYE, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie.* 1781, II, pp. 94-96.

1

MOLINET, I, pp. 16-17.

1

N. JORGA, *Philippe de Mézières,* p. 469.

2

L. c., p. 506.

3

FROISSART, ed. Luce, I, pp. 2-3; MONSTRELET, I, p. 2; d'ESCOUCHY, l, p. 1; CHASTELLAIN, prologue, II, p. 116, VI, p. 266; LA MARCHE, I, p. 187; MOLINET, I, p. 17, II, p. 54.

1

LEFÈVRE DE S. REMY, II, p. 249; FROISSART, ed. Luce, I. p. 1; cfr. *I.c débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre,* ed. L. Pannier et P. Meyer, (Soc. des anciens textes français), 1887, p. 1.

1

CHASTELLAIN, V, p. 443.

2

Les origines de la France contemporaine. La Révolution, I, p. 190.

1

Die Kultur der Renaissance in italien [10], II, p. 155 [trad. ital., nuova ed., Firenze, 1952, p. 396].

2

L. c., 1, pp. 152-165 [trad. ital., pp. 136-145].

3

FROISSART, ed. Luce, p. 112, dove il nome di Bamboroug, chiamato anche Bembro o Brembo è stato deformato in Brandebourch.

4

Le Die de Vérité, CHASTELLAIN, VI, p. 221.

1

Le livre de la paix, CHASTELLAIN, VII, p. 362.

2

FROISSART, ed. Luce, I, p. 3.

3

Le cuer d'amours épris, ROI RENÉ, *Oeuvres,* ed. De Quatrebarbes. Angers, 1845, 4 voll., t. III, p. 112.

4

LEFÈVRE DE S. REMY, II, p. 68.

1

DOUTREPONT, p. 183.

2

LA MARCHE, II, p. 216, 334.

3

PH. WIELANT, *Antiquités de Flandre,* ed. De Smet (Corp. chron. Flandriae, IV), p. 56.

4

COMMINES, I, p. 390, cfr. l'aneddoto in DOUTREPONT, p. 185.

5

CHASTELLAIN, V, pp. 316-319.

1

P. MEYER, «Bull. de la Soc. des anc. textes français», 1883, pp. 45-55, sulla poesia ora anche *Histoire littéraire de France,* XXXVI, 1927.

2

DESCHAMPS, n. 12, 93, 207, 239, 362, 403, 432, 652, I, pp. 86, 199, II, pp. 29, 69, X, pp. xxxv, LXXVI sgg.

3

Journal d'un bourgeois, p. 274. Un poema di 9 strofe sui 9 prodi in diversi manoscritti dei regolamenti della città di Haarlem del XV secolo; vedi le mie *Rechtsbronnen van Haarlem,* pp. XLVI sgg. Cervantes li chiama «todos los nueve de la fama», *Don Quijote,* I, c. 5. In Inghilterra restano celebri come «the nine worthies» fino nel secolo XVII: cfr. JOHN COKE, *The debate between the Heraldes* ed. L. Pannier, e P. MEYER, *Le débate des hérauts d'armes,* p. 108, § 171; R. BURTON, *The Anatomy of Melancholy,* III, p. 173 (ed. London, 1886). THOMAS HEYWOOD scrisse: *The exemplary lives and memorable acts of the Nine most worthy Women of the World,* dove la regina Elisabetta è ultima della serie.

1

MOLINET, *Faictz et dictz,* f. 151 V.

2

LA CURNE DE SAINTE PALAYE, II, p. 88.

3

DESCHAMPS, n. 206, 239, II, pp. 27, 69, n. 312, II, p. 324, *Le lay du trés bon connestable B. du Guesclin.*

4

S. LUCE, *La France pendant la guerre de cent ans,* p. 231: Du Guesclin, decimo preux.

5

M. LECOURT, «Romania», t. XXXVII, 1908, pp. 529-539.

1

La mort du roy Charles VII, CHASTELLAIN, VI, p. 440.

2

LABORDE, II, p. 242, n. 4091; 138, n. 242, id. p. 146, n. 3343, p. 260, n. 4220, p. 266, n. 4255. Il salterio fu acquistato, durante la guerra di successione di Spagna, da Giovanni van den Berg, commissario degli Stati in Belgio, e si trova ora nella biblioteca dell'Università di Leida. In Francia,

Inghilterra, Italia s'incontrano spade di Tristano, di Ogieri il Danese e del fabbro Wicìand, v. X. JENKINSON, *The Jewels lost in the Wash,* «History», VIII, 1923, p. 161; J. LOTH, *L'épée de Tristan,* " Comptes rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles lettres», 1923, p. 117; G. ROTONDI, in «Arch. stor. Lombardo», XLIX, 1922.

3

BURCKHARDT, *Kultur der Ren.*[10]*,* I, p. 246 [traduz. ital., nuova ed. 1952, p 205. Il B. narra analogo episodio per Alfonso il Magnanimo].

1

Le livre des faicts du marechal Boucicaut, ed. Petiot, (Coll. de Mémoires Ire série, t. VI, VII).

2

Le livre des faicts, VI, p. 379.

3

Ib VII, p. 214, 185, 200-1.

4

In Le débat de, *deux amants,* CHR. DE PISAN, *Oeuvres poétiques,* II, p. 96.

1

ANTOINE DE LA SALLE, *La salade,* c. 3, Paris, M. Le Noir, 1521, fol. 4 v.

2

Les livres des cent ballades, ed. G. Raynaud (Soc. des anciens textes français), p. L., V.

3

Ed. C. Favre et Lecestre, Soc. de l'hist. de France, 1887-9.

1

Le Jouvencel, I, p. 25.

1

Le livre des faicts du bon chevalier messier Jacques de Lalaing, ed. Kervyn de Lettenhove, CHASTELLAIN, *Oeuvres*, VIII.

2

II, p. 20.

1

W. JAMES, *The varieties of religious expcrience, Gifford lectures*, 1901-2, Londra, 1903, p. 318.

1

Le livre des faicts, p. 398.

2

Ed. Raynaud, Société des anciens textes français, 1905.

1

Due guerrieri pagani del romanzo di Aspremont.

2

Le Voeu du Héron, vv. 354-371, (ed. Soc. des bibliophiles de Mons, n. 8), 1839.

1

Lettera del conte di Chimay a CHASTELLAIN, *Oeuvres,* VIII, p. 266; cfr. anche COMMINES (ed. Calmette, 1924, I, p. 59).

2

Perceforest, in ROI RENÉ, *Oeuvres* ed. Quatrebarbes, II, p. XCIV.

3

Des trois chevaliers et del chainse, di JAKES DE BAISIEUX, ed. Scheler, *Trouvères belges,* I, 1876, p. 162.

1

Rel. de S. Denis, I, p. 594 sgg.; JUVENAL DES URSINS, p. 379.

2

Fra l'altro, proibiti dal Concilio lateranense del 1215; e di nuovo da *papa* Nicolò III nel 1279; v. RAYNALDUS, Annales ecclesiastici, III (= BARO-NIUS, XXII), 1279, XVI-XX; DIONYSII CARTUSIANI Opera, t. XXXVI, p. 206.

3

DESCHAMPS, I, p. 222, n. 108, I, p. 223, n. 109.

4

Journal d'un bourgeois de Paris, pp. 59, 56.

5

ADAMO DIBREMA, *Gesta Hammaburg. eccl. pontificum,* lib. Il, cap. I.

6

LA MARCHE, II, p. 119, 144; d'ESCOUCHY, I, p. 245, 247; MOLINET, III, p. 460.

7

CHASTELLAIN, VIII, p. 238.

1

LA MARCHE, I, p. 292.

2

Le livres des faicts de Jacques de Lalaing, presso CHASTlLLAIN, VIII, pp. 188 sgg.

1

ROI RENÉ, *Oeuvres,* I, p. LXXV.

2

LA MARCHE, III, p. 123; MOLINET, V, p. 18.

3

LA MARCHE, II, pp. 118, 121, 122, 133, 341 CHASTELLAIN, I, p. 256, VIII, pp. 217, 246.

4

LA MARCHE, II, p. 173, I, p. 285; ROI RENÉ, *Oeuvres,* I, p. LXXV.

1

ROI RENÉ, *Oeuvres*, 1, p. LXXXVI, II, p. 57.

1

N. JORGA, *Phil. de Mézières,* p. 348.

1

CHASTELLAIN, II, p. 7, IV, p. 233, cfr. 269, V, p. I54·

2

LA MARCHE, I, p. I09.

3

Statuti dell'Ordine, in Luc D'ACHÉRY, *Spicilegium,* III, p. 730.

4

CRASTELLAIN, II, p. 10.

1

Chronique scandaleuse, I, p. 236.

2

Le songe de la toison d'or, in DOUTREPONT, p. 154.

3

FILLASTRE, *Le premier volume de la toison d'or,* Paris, 1515, fol. 2.

1

BOUCICAUT, I, p. 504; JORGA, *Ph. de Mézières,* pp. 83, 463; «Romania» XXVI, pp. 395, 306; DESCHAMPS, XI, p. 28; Roi RENÉ, *Oeuvres,* I, p. XI; MONSTRELET, V, p. 449.

1

FROISSART, *Poésies,* ed. A. Scheler, (Acad. royale de Belgique) 1870-72, [3] voll., II, p. 341.

2

ALAIN CHARTIER, *La ballade de 'Fourgères,* p. 718.

3

Giudici 6, 37.

4

LA MARCHE, IV, p. 164; JACQUES DU CLERCQ, II, p. 6, cfr. già Le *songe* de la *toison* d'or di MICHAULT TAILLEVENT.

5

Liber Karoleidos, vv. 88 (Chron. rel. à l'hist. de la Belg. sous la dom. des ducs de Bourg., III).

6

Gen. 30, 32; 4 *Reg.* (2) 3, 4; *Giobbe* 31, 20; *Salmi* 71, (trad. ufficiale 72, 6: «*nigras*», laddove Vulg. ha «vellus»).

1

GUILLAUMI FILLASTRE, *Le second volume de la toison d'or,* Paris, Frane. Regnault, 1516, fol. 1, 2.

2

LA MARCHE, III, p. 201, IV, p. 67; LEFÈVRE DE S. REMY, II, p. 292; il cerimoniale di uno di quei battesimi in NICOLAS UPTON, araldo di Humphrey di Giocester, *De officio militari,* ed. E. Bysshe (Biassaeus), Londra, 1654, lib. I, c. XI, p. 19.

1

Da «gale» = godimento, «galer = divertirsi; dunque «gente allegra».

2

Probabilmente si riferisce a quest'Ordine anche DESCHAMPS, nell'*Envoi* della sua ballata sull'Ordine d'amore della Foglia, n. 767, IV, p. 262, cfr. 763: Royne sur fleurs en vertu demourant, Galoys, Dannoy, Mornay, Pierre ensement De Tremoille... vont loant... vostre bien qui est grant etc.».

3

Le livre du chevalier de la Tour Landry, ed. A. de Montaiglon (Bibl. elzevirienne), Paris, 1854, p. 241 sgg.

1

Voeu du Héron, ed. Soc. des bibi. de Mons, p. 17.

2

FROISSART, ed. Luce, I, p. 124.

1

Rel. de S. Denis, III, p. 72. Harald Harfagri promette di non farsi tagliare i capdli prima di aver conquistato tutta la Norvegia, *Haraldarsaga Harfraga,* cap. 4; cfr. *Voluspa* 33.

2

JORGA, *Ph. de Mézières,* p. 76.

1

CLAUDE MENARD, *Hist. de Bertrand du Guesclin,* pp. 39, 55, 410, 488; La CURNE, I, p. 240.

2

DOUET D'ARCO, *Choix de pièces inédites rel. au règne de Charles IV* (Soc. de l'hist. de France 1863), I, p. 370.

3

Le livre des faicts de Jacques de Lalaing, cap. XVI sgg.; CHASTELLAIN, VIII, p. 70.

4

Le petit Jehan de Saintré, cap. 48.

5

Germania, cap. 31; LA CERNE, L, p. 236.

1

HEIMSKRINGLA, *Qlafssaga Tryggvasonar,* cap. 35; WEINHOLD, *Altnordisclies Leben,* p. 462.

2

La MARCHE, II, p. 366.

3

LA MARCHE, II, p. 381-387.

4

LA MARCHE, *l. c.*; D'ESCOUCHY, II, pp. 166, 218.

1

D'ESCOUCHY, Il, p. 189.

2

DOUTREPONT, p. 513.

3

Ib., p. 110, p. 112.

4

CHASTELLAIN, III, p. 376.

5

Cfr. p. 105.

6

Chronique de Rerne (MOLINIER, n. 3103; FROISSART, ed. Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 1869-1877, 26 voli., vol. II, p. 351.

1

D'ESCOUCHY, II, p. 220.

1

FROISCART, ed. Luce, X, pp. 240-243.

2

Le livre des faits de Jacques de Lalaing, CHASTELLAIN, VIII, pp. 158-161.

3

LA MARCHE, IV, *Estat de la maison,* pp. 34, 47.

1

V. il mio articolo *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef,* «de Gids», 1912, ora in *Tien studiën,* I, Haarlem, 1926.

1

Salmi 50, 19 (51, 20).

2

MONSTRELET, IV, p. 112; PIERRE DE FENIN, p. 363; LEFÈVRE DE SAINT REMY, II, p. 63; CHASTELLAIN, I, p. 331.

1

Cfr. J. D. HINTZEN, *De Kruistochtplannen van Philips den Golde* 1918.

2

CHASTELLAIN, III, pp 6, io, 34, 77, 118, 119, 178, 334; IV, pp. 125, 128, 71, 431, 437, 451, 470, V, p. 49.

3

LA MARCHE, II, p. 382.

1

Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef, in *Tien Studiën,* I, p. 125 sgg.

2

RYMER, *Foedera,* III, pars. 3, p. 158, VII, p. 407.

3

MONSTRELET, I, pp. 43 sgg.

1

MONSTRELET, IV, p. 219.

2

PIERRE DE FENIN, pp. 626-7; MONSTRELET, V, p. 244; *Lìber de Virtutibus,* p. 27.

3

LEFÈVRE DE SAINT REMY, II, p. 107.

4

LABORDE, I, pp. 201 sgg.

5

LA Marche, II, pp. 27, 382.

6

BANDELLO, ! I nov. 39: «Filippo duca di Burgogna si mette fuor di proposito a grandissimo periglio».

1

F. VON BEZOLD, *Aus dem Briefwechsel der Markgräfin Isabella von Este-Gonzaga.* Archiv f. Kulturgesch.», VIII, p. 396.

2

Papiers de Granvelle, I, pp. 360 sgg.; BAUMGARTEN, *Geschichte Karls V,* II, p. 641; FUETER, *Gesch. des europ. Staatensystems 1492-1559,* p. 307. Cfr. anche Erasmo a Nicola Beraldus, 25 maggio 1522, Allen, .n. 1284.

3

ERDMANNSDÖRFFER, *Deutsche Geschichte* 1648-1740, I, 595.

4

[Secondo studi recenti, Amedeo VII sarebbe però morto non per assassinio, ma per un’infezione tetanica, in seguito a caduta da cavallo].

5

A. PIAGET, «Romania», XIX, 1890, *Oton de Granson et ses poésies.*

1

CHASTELLAIN, III, pp. 38-49; LA Marche, II, pp. 400 sgg.; D'ESCOUCHY, II, pp. 300 sgg.; *Corp. chron. Flandr.,* III, p. 525; PETIT DUTAILLIS, *Documents nouveaux,* pp. 113, 137. Su una forma di duello giudiziario apparentemente non pericolosa, v. DESCHAMPS. IX, p. 21.

1

FROISSART, ed. Luce, IV, pp. 89 94.

2

FROISSART, IV, pp. 127-8.

3

LEFÈVRE DE S. REMY, I, p. 241.

4

FROISSART, XI, p. 3.

1

Rel. de S. Denis, III, p. 175.

2

FROISSART, XI, p. 24 sgg., VI, pp. 156.

3

Ib., IV, pp. 110-115. Altri combattimenti di quel genere per esempio in MOLINIER, *Sources.* IV, n. 3707; MOLlNET, IV, p. 294.

4

Rel. de S. Denis, I, p. 392.

5

Le Jouvencel, I, p. 209, II, pp. 99, 103.

1

FROISSART, I,p. 65, IV, p. 49, II, p. 32.

2

CHASTELLAIN, II, p. 140.

1

MONSTRELET, III, p. 101; LEFÈVRE DE S. REMY, I, p. 247.

2

MOLINET, II, pp. 36, 48, III, pp. 98, 453, IV, p. 372.

3

FROISSART, III, p. 187, XI, p. 22.

4

CHASTELLAIN, II, p. 374.

5

MOLINET, I, p. 65.

6

MONSTRELET, IV, p. 65.

1

lb., III, p. 111; LEFÈVRE DE S. REMY, I, p. 259.

2

BASIN, III, p. 57.

3

FROISSART, IV, p. 80.

4

CHASTELLAIN, I, p. 260; LA Marche, I, p. 89.

5

COMMINES, I, p. 55.

1

CHASTELLAIN, III, pp. 82 sgg.

2

FROISSART, XI, p. 58.

3

Ms. *Chronique d'Audenarde,* in *Rel.* de S. *Denis,* I, p. 229[1].

4

FROISSART, IX, p. 220, XI, p. 202.

5

CRASTELLAIN, II, p. 259.

6

LA MARCHE, II, p. 324.

7

CHASTELLAIN, I, p. 28; COMMINES, I, p. 31; cfr. PETIT DUTAILLIS in LAVISSE, *Histoire de France,* IV, p. 33·

8

DESCHAMPS, IX, p. 80, cfr. vs. 2228, 2295, XI, p. 173.

9

FROISSART, II, p. 37.

1

Le Dèbat des hérauts d'armes, § 86, 87, p. 33.

2

Livre des faits, in CHASTELLAIN, VIII, p. 252 e XIX.

3

FROISSART, ed. Kervyn, XI, p. 24.

4

FROISSART, IV, p. 83, ed. Kervyn, XI, p. 4.

5

DESCHAMPS, IV, n. 785, p. 289.

1

CHASTELLAIN, V, p. 217.

2

Le songe véritable, «Méın. de la Soc. de l'hist. de Paris», t. XVII, p. 325, in RAYNAUD, *Les cent ballades,* p. 1.v.

3

COMMINES, I, p. 295.

4

Livre messire Geoffroi de Charny, «Romania», XXVI.

5

COMMINES, I, pp. 36-42, 86-164.

1

FROISSART, IV, pp. 70, 302; cfr. ed. Kervyn, V, p. 513.

2

FROISSART, ed. Kervyn, XV, p. 227.

3

DOUTREPONT, *Ordonnance du banquet de Lille,* (Notices et extraits des mss. de la Bibliothèque nationale t. XLI), 1923, 1.

1

EMERSON, *Nature*, ed. Routledge, 1881, pp. 230-1.

1

Secondo il più recente editore del *Roman*, E. Langlois.

1

CHASTELLAIN, IV, p. 165.

2

BASIN, II, p. 224.

3

LA MARCHE, II, p. 350[2].

1

FROISSART, IX, pp. 223-236; DESCHAMPS, VII, n. 1282.

2

Cent nouvelles nouvelles, ed. Wright, II, p. 15, cfr. I, p. 277, II, pp. 20, 168, ecc. e *Quinze joyes de mariage,* passim.

3

PIERRE CHAMPION, *Histoire poétique du quinziéme siècle,* I, p. 262, cfr. DESCHAMPS, VIII, p. 43.

1

M. F. WIRTH, *Der Untergang des niederländischen Volksliedes,* Haag, 1911.

2

DESCHAMPS, VI, p. 112, n. 1196, *La leçon de musique.*

1

CHARLES D'ORLÉANS, *Poésies complètes,* Paris, 1874, 2 voll., I, pp. 12, 42.

2

lb., p. 88.

1

DESCHAMPS, IV, p. 82, n. 1151; cfr. V, p. 132, n. 926, IX, p. 94, n. 31, VI, p. 138, n. 1184, XI, p. 18, n. 1438, e XI, pp. 269, 286.

1

[Cfr. *Il fiore* (da parecchi attribuito a Dante), nel testo critico a cura di E. G. Parodi, Firenze 1922, specialmente I, XVII-XIX, LXXIX, pag. 3, 11-12, 42].

1

CHRISTINE DE PISAN, *Epistre au dieu d'amours,* in *Oeuvres poétiques,* ed. M. Roy, II, p. 1.

1

MARTÈNE et DURAND, *Amplissima Collectio,* II, col. 1421.

2

JOH. DE MONASTERIOLO, *Epistolae,* MARTÈNE et DURAND, *Ampl. co!!.,* II, pp. 1409, 1421, 1422.

1

PIAGET, *Etudes Romanes dédiées à Gaston Paris,* p. 119.

2

GERSON, *Opera,* III, p. 507; id. *Considérations sur* St. *Joseph.,* III, p. 866; *Sermo contra luxuriam,* III, pp. 923, 925, 930, 968.

1

Secondo il Gerson stesso. La lettera di Pierre Col è conservata in un manoscritto della Bibl. Nationale, ms. français 1563, f. 183.

2

Bibl. de l'Ecole des Chartes, LX, 1899. p. 569.

3

E. LANGLOIS, *Le Roman de la rose* (Société des anciens textes français) 1914, t. I, *Intr.,* p. 36.

1

RONSARD, *amours,* n. CLXI.

2

A. PIAGET, *La cour amoureuse dite de Charles Vl,* «Romania», XX, p. 417, XXXI, p. 599; DOUTREPONT, p. 367.

1

LEROUX DE LINCY, *Tentative de rapt,* etc. *en 1405,* Bibl. de l'école des chartes, 2[e] séries, III, 1846, p. 316.

2

PIAGET, «Romania», XX, p. 447.

1

Pubblicato nel *Trésor des pièces rares ou inédites,* 1860, da H. Cocheris, il quale, però, non capì affatto il rapporto fra l'opera originale del Sicile e un'aggiunta posteriore.

2

RABELAIS, *Oeuvres,* ed. Abel Lefranc c. s., I, *Gargantua,* cap. 9, p. 96.

1

GUILLAUME DE MACHAUT, *Le livre du Voir-Dit,* ed. P. Paris, (Société les biLliophiles françois, 1875), pp. 82, 213, 214, 240, 299, 309, 313. 347, 351.

2

JUVENAL DES URSINS, p. 496.

3

RABELAIS, *Gargantua,* cap. 9.

4

CHRISTINE DE PISAN, I, p. 187 sgg.

1

E. HOEPFFNER, *Frage-und Antwortspiele in ier franz. Literatur des 14. lahrh.,* «Zeitschr. f. roman. Philologic», XXXIII, 1909, pp. 695, 703.

2

CHRISTINE DE PISAN, *Le dit de la rose,* vs. 75, *Oeuvres poétiques,* lI, p. 31.

3

MACHAUT, *Reméde de fortune,* vs. 3879 sgg., *Oeuvres,* ed. Hoepffner (Soc. des anciens textes français) 1908-11, 2 vol., II, p. 142.

1

CRISTINE DE PISAN, *Le livre des trois jugements,* in *Oeuvres poétiques* II, p. 111.

2

Le livre du Voir-Dit, ed. P. Paris, Société des bibliophiles françois, 1875. La ipotesi che l'opera di Machaut non fosse basata su una vera storia d'amore (così Zèitschr. f. Rom. Phil. XXII, p. 145), è infondata.

3

Un castello presso Château Thierry.

1

Voir-Dit, p. 2o.

2

Voir-Dit, lett. XXVII, p. 203.

1

Voir-Dit, pp. 20, 96, 146, 154, 162.

2

Voir-Dit, p. 371.

3

Sul bacio con una foglia che doveva isolare v. anche: *Le grand garde derrière,* str. 6; W. G. C. BYVANCK, *Un poète inconnu de la société de François Villon,* Parigi, Champion, 1891, p. 27.

4

Voir-Dit, pp. 143, 144.

1

Voir-Dit, p. 110.

2

Cfr. p. 58.

3

Voir-Dit, pp. 98, 70.

4

Le livre du chevalier dela Tour Landry, ed. A. de

Montaiglon (Bibl. elzévirienne), 1854.

1

Cfr. p. 245.

1

Cfr. p. 23.

2

Cfr. pp. 252-254.

1

A. PIAGET, «Romania», XXVII, 1898, p. 63.

1

DESCHAMPS, n. 315, III, p. 1.

1

DESCHAMPS, I, p. 161, n. 65; cfr. I, p. 78, n. 7, p. 175. n. 75.

2

DESCHAMPS, n. 1287, 1288, 1289, VII, p. 33; cfr. n. 178, I, p. 313.

3

DESCHAMPS, n. 240, II, p. 71; cfr. n. 196, II, p. 15.

4

DESCHAMPS, n. 184, I, p. 320.

5

DESCHAMPS, n. 1124, n. 307, VI, p. 41, II, p. 213, *Lai de franchise.*

6

Cfr. inoltre DESCHAMPS, n. 199, 200, 201, 258, 291, 970, 973, 1017, 1018, 1021, 1201, 1258.

7

DESCHAMPS, XI, p. 94.

1

«Romania», XXVII, 1898, p. 64.

2

N. DE CLEMANGES, *Opera,* ed. 1613, *Epistolae,* n. 14, p. 57, n. 18, p. 72,
n. 104, p. 296.

3

JOH. DE MONASTERIOLO, *Epistolae,* MARTÈNE ET DURAND, *Ampl. Collectio,*
II, c. 1398.

4

Ib. c. 1459.

5

ALAIN CHARTIER, *Oeuvres,* ed. Duchesne, 1617, p. 391.

6

Cfr. THUASNE, I, p. 37, II, p. 202.

7

ROI RENÉ, *Oeuvres,* ed. Quatrebarbes, IV, p. 73; cfr. THUASNE, II,
p. 204.

1

MESCHINOT, ed. 1522, f. 94, in LA BORDERIE, (Bibl. de l'Ec. des Chartes), LVI, 1895, p. 313.

2

Cfr. THUASNE, *l. c.*, p. 205.

1

Recollection des merveilles, CHASTELLAIN, VII, p. 200; cfr. la descrizione delle Giostre di Saint Inglevert in una poesia menzionata da FROISSART, ed. Kervyn, XIV, p. 406.

2

Le Pastoralet, ed. Kervyn de Lettenhove, (Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg.) II, p. 573. Quel mischiare la forma pastorale coll'intento politico ha il

suo parallelo nell'unica composizione pastorale dell'Ariosto, che egli dedica alla difesa del suo protettore, il cardinale Ippolito d'Este, nell'affare della congiura di Albertino Boschetti (1506). La causa del cardinale non era migliore di quella di Giovanni senza Paura, e l'atteggiamento dell'Ariosto non era più simpatico di quello dell'ignoto Borgognone. Vedi G. BERTONI, L'*Orlando Furioso e la rinascenza a Ferrara* Modena, 1919, pp. 42, 247.

3

A p. 215.

1

MESCHINOT, *Les lunettes des princes,* in LA BORDERIE, *l. c.,* p. 606.

2

LA MARCHE, III, pp. 135, 137; cfr. MOLINET, *Recollection des merveilles, Faictz et dictz,* f. 208 v.

3

MOLINET, IV, p. 389.

1

MOLINET, I, pp. 190, 194, III, p. 138; cfr. JUVENAL DES URSINS, p. 382.

2

Vedi CHAMPION, *Histoire poétique du XV^e^ siècle,* II, p. 173.

3

DESCHAMPS, II, 213, *Lay de franchise;* cfr. CHR. DE PISAN, *Le dit de la Pastoure, Le Pastoralet, Roi René, Regnault et Jehanneton, Martial d'Auvergne, Vigilles du roi Charles VII,* etc.

1

DESCHAMPS, n. 923; cfr. XI, p. 322.

2

VILLON, ed. Longnon, p. 83.

3

GERSON, *Opera,* III, p. 302.

1

L'epistre au dieu d'amours, II, p. 14.

2

Quinze joyes de mariage, p. 222.

3

Oeuvres poétiques, I, p. 237, n. 26.

1

Directorium vitae nobilium, DIONYSII *Opera,* t. XXXVII, p. 550; t. XXXVIII, p. 358.

1

Don Juan, c. II, pp. 76-80; cfr. C. H. BECKER, *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere,* «Aufsätze Ernst Kuhn gewidment», 7, II, 1916, pp. 87-105; cfr. «Bciblatt z. Anglia», XXVIII, 1917, p. 362.

2

BERNARDI MORLANENSIS, *De contemptu mundi,* ed. Th. Wright, *The Anglo-latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century* (Rerum Eritannicarum medii aevi scriptores), London, 1872, 2 voll., II, p. 37. Nel terzo verso l'edizione ha «orbita viribus inscita», che non ha senso. La correzione «incita» è del Dott. Hans Paret di Berlino.

1

Prima attribuito a Bernardo di Chiaravalle, da altri a Walter Map, cfr. H. L. DANIEL, *Thesaurus hymnologicus,* Lipsiae, 1841-1856, IV, p. 288.

2

DESCHAMPS, III, n. 330, 345, 368, 399. GERSON, *Sermo III de defunctis, Opera,* III, p. 1568; DION. CART., *De quatuor hominum novissimis, Opera,* t. XLI, p. 511; CHASTELLAIN, VI, p. 52, sotto il titolo *Le Pas de la Mort,* mentre nel testo si chiama «Miroir de Mort». Un *Pas de la Mort* presso PIERRE MICHAULT (ed. Jules Petit, Soc. des Bibliophiles de Belgique, 1869); qui si tratta di un *Pas d'armes* presso la *Fontaine des plours,* dove si tiene «Dame Mort».

3

VILLON, ed. Longnon, p. 33.

4

Ib. p. 34.

1

EMILE MÂLE, *L'art religieux à la fin du moyen âge,* Paris, 1908, p. 376. Cfr. ora E. DOERING-HIRSCH, *Tod und Jenseits in Spätmittelalter,* (Studien z. Wirtsch. u. Geisteskultur, ed. da R. Stäpke), Berlin, 1927.

1

ODON DE CLUNY, *Collationum lib. III,* MIGNE, CXXXIII, p. 566. Il motivo e il suo sviluppo son sempre presi da S. Giovanni Crisostomo: sulle donne e la bellezza (*Opera,* ed. B. de Montfaucon, Paris, 1735, t. XII, p. 523).

2

INNOCENTIUS III, *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae tres,* MIGNE, t. CCXVII, p. 702 [Trad. it. G. Battelli, «La Voce», Firenze, 1924, p. 43].

1

Ib., p. 713.

2

ROI RENÉ, *Oeuvres,* ed. Quatrebarbes I, p. CL. Dopo i versi 5 e 8 pare che manchi un verso: probabilmente con «menu vair» rimava qualcosa come «mangé des vers» «Menu vair» è pelliccia di scoiattolo con disegno pezzato.

1

OLIVIER DE LA MARCHE, *Le Parement et triumphe des dames,* Paris,
Michel le Noir, 1520, fine.

2

Ibidem.

1

VILLON, *Testament,* vv. 453 sgg., ed. Longnon, p. 39.

2

MOLINET, *Faictz et dictz,* f. 4, f. 42 v.

3

Processo di canonizzazione di Pietro di Lussemburgo, 1390, *Acta sanctorum Julii* I, p. 562. Cfr. la cera rimessa regolarmente intorno ai cadaveri dei re d'Inghilterra e dei loro parenti, RYMER, *Foedora,* VII, pp. 361, 433; III, p. 140, 168, etc.

4

Les grandes chroniques de France, ed. Paulin Paris, Paris, 1836-38, 6 voll., VI, p. 334.

5

Vedi il particolareggiato studio di DIETRICH SCHÄFER, *Mittelalterlicher Brauch bei der Ueberführung von Leichen,* «Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften», 1920, pp. 478-498.

1

LEFÈVRE DE S. REMY, I, p. 260, dove si deve leggere Suffolk invece di Oxford.

2

JUVENAL DES URSINS, p. 567; *Journal d'un bourgeois,* pp. 237, 307, 671.

3

Vedi a questo proposito KONRAD BURDACH, *Der Ackermann aus Böhmen,* pp. 243-249 (*Vom Mittelalter zur Reformation,* III, 1, 1917). A torto A. DE LABORDE, *Origine de la représentation de la Mort chevauchant un boeuf* («Comptes rendus de l'Acad. des inscr. et belles lettres», 1923, pp. 100-113) fa derivare questa rappresentazione dal poema di PIERRE MICHAULT, *La danse des aveugles,* poiché essa si trova già nel Missale di Amiens del 1323, (Bibl. Reale dell'Aia) e anche nell'Ackermann che data dal 1440 all'incirca.

4

Esiste sull'argomento una ricchissima letteratura, vedi per esempio G. HUET, *Notes d'histoire littéraire,* III, «Le Moyen Age», XX, 1918, p. 148.

1

Su tutto ciò si consulti E. MÂLE, *L'art religieux à la fin du moyen-âge*, II, 2, *La Mort.*

1

LABORDE, *Ducs de Bourgogne*, II, 1, 393.

1

Alcune riproduzioni in MÂLE, *l. c.*, e in «Gazette des beaux arts», 1918, p. 167.

2

Le indagini di Huet, *l. c.*, hanno reso probabile l'idea che una danza dei morti sia stata il motivo originale al quale Goethe incoscientemente tornava nel suo «Totentanz».

3

Nel passato considerata a torto molto più antica (verso 1350); cfr. G. TICKNOR, *Geschichte der schönen Literatur in Spanien* (originale inglese), I, p. 77, II, p. 598; *Gröber's Grundiss*, II[1], p. 1180[2], p. 428.

1

ROI RENÉ, *Oeuvres,* I, p. CLII.

1

CHASTELLAIN, *Le pas de la mort,* VI, p. 59.

2

Cfr. INNOCENZO III, *De contemptu mundi,* II, c. 42; DION. CART., *De IV hominum novissimis,* t. XLI, 496.

3

Oeuvres, VI, p. 49.

1

l. c., p. 60.

2

VILLON, *Testament,* XLI, vs. 321-328, ed. Longnon, p. 33.

1

CHAMPION, *Villon*, I, p. 303.

2

MÂLE, *l. c.*, p. 389.

3

LEROUX DE LINCY, *Livre des légendes*, p. 95.

4

Le livre des faits, etc., II, p. 184.

1

Journal d'un bourgeois, I, pp. 233-4, 392, 276. V. anche CHAMPION, *Villon*, I, p. 306.

1

A. DE LA SALLE, *Le Réconfort de Madame du Fresne*, ed. J. Nève, Paris, 1903.

1

J. BURCKHARDT, *Weltgeschichtliche Betrachtungen,* 1905. [??]pp 147.

1

HEINRICH SEUSE, *Leben*, ed. Bihlmeyer, (Deutsche Schriften, 1907), pp. 24, 25.

2

GERSON, *Opera*, III, p. 309.

3

NIC. DE CLEMANGES, *De novis festivitatibus non instituendis, Opera*, ed. Lydius, Lugd. Bat. 1613, pp. 151, 159.

4

V. GERSON, *Opera*, II, p. 911.

1

Acta sanctorum Apr. t. III, p. 149.

2

«Ac aliis vere pauperibus et miserabilibus, quibus convenit jus et verus citulus mendicandi».

3

«Qui ecclesiam suis mendaciis maculant et eam irrisibilem reddunt».

1

Alanus Redivivus, ed. J. Coppenstein, 1642, p. 77.

2

COMMINES, I, p. 310; CHASTELLAIN, V, p. 27; *Le Jouvencel,* I, p. 82; JEAN LUD, in «Deutsche Geschichtsblätter», XV, p. 248; *Journal d'un bourgeois,* p. 384; Paston, *Letters,* II, p. 18; J. H. RAMSAY, *Lancaster and York,* II, p. 275; *Play of sir John Oldcastle,* II, p. 2 etc. Vedi il mio saggio *Onnoozele kinderen als ongeluksdag* (cioè: Gli Innocenti come giorno nefasto) in *Tien Studiën* [trad. ted. in

Wege der Kulturgeschichte cit., p. 281 sgg.].

3

Contra superstitionem praesertim innocentum, GERSON, *Opera,* I, p. 203.

1

GERSON,*Quaedam argumentatio adversus eos qui publice volunt dogmatizare* etc., *Opera,* II, pp. 521-522.

2

Johannis de Varennis responsiones etc., GERSON, I, p. 909.

3

Journal d'un bourgeois, p. 259. Il testo dà «une hucque vermeille par dessoubz»; dev'essere «par dessus».

4

Contra vanam curiositatem, in *Opera,* I, p. 86.

1

Considérations sur saint Joseph, Opera, III, pp. 842-862; *Josephina,* IV, p. 753; *Sermo de natalitate beatae Mariae Virginis,* III, p. 1351; inoltre IV, pp. 729, 731, 732, 735, 736.

2

GERSON,*De distinctione verarum visionum a falsis, Opera,* I, p. 50.

3

C. SCHMIDT, *Der Prediger Olivier Maillard,* «Zeitschr. f. hist. Theologie», 1856, p. 501.

4

V. THUASNE, *Rob. Gaguini Ep. et. Or.,* I, pp. 72 sgg.

1

Les cent nouvelles nouvelles, ed. Wright, II, pp. 75 sgg., 122 sgg.

2

Le livre du chevalier de la Tour-Landry, ed. de Montaiglon,

p. 56.

3

l. c., p. 257: «Se elles ouyssent sonner la messe ou à veoir Dieu».

4

LEROUX DE LINCY, *Le livre des proverbes français,* Paris, 1859, 2 voll., 1, p. 21.

5

FROISSART, ed. Luce, V, p. 24.

1

«Cum juramento asseruit non credere in Deum dicti episcopi», *Rel. de S. Denis,* I, p. 102.

2

LABORDE, II, p. 264, n. 4238, Inventario del 1420; *ib.,* Il, p. 10 n. 77, Inventario di Carlo il Temerario, dove si parla probabilmente della stessa statuetta. La biblioteca del municipio di Amiens possiede una statua di legno della Vergine, lavoro spagnuolo della fine del 16° secolo, con una nicchia quadrata in cui sta il bambino Gesù in avorio. Vedi G. H. LUQUET, *Représentation par transparence de la grossesse dans l'art chrétien,* «Revue archéologique», t. XIX, 1924, 143.

3

GERSON,*Opera,* III, p. 947.

1

Journal d'un bourgeois, p. 366[2].

2

Una lettera d'indulgenza olandese del sec. XIV, ed. J. Verdam, «Ned. Archief voor Kerkgesch.», 1900, pp. 117-122.

3

A. EEKHOF, *De questierders van den aflaat in de*

Noordelijke Nederl., L'Aia, 1909, p. 12.

4

CHASTELLAIN, I, pp. 187-189: entrata di Enrico V e di Filippo di Borgogna a Parigi nel 1420; II, p. 16. entrata di Filippo a Gand nel 1430.

5

DOUTREPONT, p. 379·

1

DESCHAMPS, III, p. 89, n. 357; LE ROI RENÉ, *Traicté de la forme et devise d'un tournoy, Oeuvres,* II, p. 9.

2

OLIVIER DE LA MARCHE, II, p. 202.

3

MONSTRELET, I, p. 285; cfr. 306.

4

Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae. pp. 13, 16, (Chron. rel. à l'hist. de la Belgique sous la dom. de ducs de Bourg., II).

1

MOLINET,II, pp. 84-94, III, p. 98, *Faictz et Dictz,* f. 47; cfr. I, p. 240, e anche CHASTELLAIN, III, pp. 209-260, IV, p. 48, V, p. 301, VII, p. 155.

2

MOLINET, III, p. 109.

3

GERSON, *Oratio ad regem Franciae, Opera,* IV, p. 662. Del resto Gerson qui si trova d'accordo colla dottrina di S. Tommaso sugli angeli; ogni angelo rappresenta ciò che sulla terra si chiamerebbe un genere; cfr. E. GILSON, *Le Thomisme,* p. 158.

4

Quinze joyes de Mariage, p. XIII.

5

GERSON, *Opera,* III, p. 299.

1

FRIELÄNDER, «Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlungen», XVII, 1896, p. 206.

2

K. J. BERNET, *Kempers* in «De Muziek», 1927, p. 350; cfr. Wetzer und WELTE, *Kirchenlexikon,* s. v. *Musik,* col. 2040.

3

CHASTELLAIN, III, p. 155.

1

H. VAN DEN VELDEN, *Rod. Agricola, een Nederlandsch humanist der vijftiende eeuw,* 1[a] parte, Leida, 1911, p. 44.

2

DESCHAMPS, X, n. 33, p. XLI (nel penultimo verso «l'oster», ciò che è senza senso).

3

NIC. DE CLEMANGES, *De novis celebritatibus non instituendis, Opera,* ed. Lydius, 1613, p. 143.

4

Le livre du chevalier de la Tour-Landry, pp. 66-7.

5

GERSON, *Sermo de nativitate Domini, Opera,* III, pp. 946, 947.

1

NIC. DE CLEMANGES, *l. c.*, p. 147.

2

O. WINCKELMANN, *Zur Kulturgesch. des Strassburger Münsters,* «Zeitsch. f. d. Gesch. des Oberrheins», NF. XXII, 2.

3

DION. CARTUSIANUS, *De modo agendi processiones, Opera,* XXXVI, pp. 198 sgg.

4

CHASTELLAIN, V, pp. 253 sgg.

1

Cfr. sopra p. 58.

2

MICHEL MENOT, *Sermones* f. 144 v. ; CHAMPION, *Villon,* I, p. 202.

3

Le livre du chevalier de la Tour-Landry, p. 65; OLIVIER DE LA MARCHE, II, p. 89; *L'Amant rendu cordelier,* p. 25; *Rel. de S. Denis,* I, p. 102.

4

l. c., p. 144.

5

CHRISTINE DE PISAN, *Oeuvres poétiques,* I, p. 172; cfr. p. 60, *L'epistre au dieu d'Amours,* II 3; DESCHAMPS, V, p. 51, n. 871, II, p. 185 vs. 75; cfr. sopra p. 166.

6

L'Amant rendu cordelier, l. c.

7

MENOT, *l. c.*

8

GERSON, *Expostulatio... adversus corruptionem juventutis per lascivas imagines et alia hujusmodi, Opera,* III, p. 290; cfr. *De parvulis ad Christum trahendis, ib.* p. 281; *Contra tentationem blasphemiae, ib*, p. 246.

9

Le livre du chevalier de la Tour-Landry, pp. 80, 81; cfr.

MACHAUT, *Livre du Voir-Dit,* pp. 143 sgg.

1

Ib., pp. 55, 63, 73, 79.

2

NIC. DE CLEMANCES,*l. c.*, p. 145.

3

Quinze, etc., p. 217; cfr. pp. 19, 29, 124.

4

FROISSART, ed. Luce et Raynaud, XI, pp. 253 sgg.

5

Chron. Montis S. Agnetis, p. 341; J. C. POOL, *Frederik v. Heilo,* Amsterdam, 1866, p. 126; cfr. Hendrik Mande in W. MOLL, *Joh. Brugman,* 1854, 2 voll., I, p. 264.

1

GERSON, *Centilogium de impulsibus, Opera,* III, p. 154.

2

DESCHAMPS, IV, p. 322, n. 807; cfr. 1, p. 272, n. 146: «Si n'y a Si meschant qui encor ne die Je regni Dieu...».

3

GERSON, *Adversus lascivas imagines, Opera,* III, p. 292; *Sermo de nativitate Domini,* III, p. 946.

4

DESCHAMPS, I, 271 sgg., n. 145, 146 ; p. 217, n. 105 ; cfr. II, p. LVI e GERSON, III, p. 85.

5

GERSON, *Considérations sur le péché de blasphème, Opera,* III, p. 889.

6

Regulae morales, ib., III, p. 85.

1

Ordonnances des rois de France, t. VIII, p. 130; *Rel. de S. Denis,* II, P· 533.

2

P. D'AILLY, *De reformatione,* cap. 6; *De reform. laicorum,* in GERSON, *Opera,* II, p. 914.

3

GERSON, *Contra foedam tentationem blasphemiae, Opera,* III, p. 343·

4

GERSON, *Regulae morales, Opera,* III, p. 85.

5

GERSON, *Contra foedam tentationem blasphemiae, Opera,* III, p. 246: «hi qui audacter contra fidem loquuntur in forma joci» etc.

1

Cent nouvelles nouvelles, II, p. 205.

2

GERSON, *Sermo de S. Nicolao, Opera,* III, p. 1577; *De parvulis ad Christum trahendis, ib.* p. 279. Contro lo stesso proverbio anche DIONYSIUS CART., *Inter Jesum et pucrum dialogus,* art. 2, *Opera,* t. XXXVIII, p. 190.

3

GERSON, *De distinctione verarum visionum a falsis,* in *Opera,* I, p. 45.

4

Ib., p. 58.

1

PETRUS DAMIANI, *Op.* XII, 29, p. 283; cfr. per i secoli XII e XIII HAUCK, *Kirchengeschichte Deutschlands,* IV, p. 81, 898.

2

DESCHAMPS, VI, p. 109, n. 1167, id. n. 1222; COMMINES, I, p. 449.

3

FROISSART, ed. Kervyn, XIV, p. 67.

4

Rel de S. Denis, I, pp. 102, 104; JEAN JUVENAL DES URSINS, p. 346.

5

JACQUES DU CLERCQ, II, pp. 277, 340; IV, p. 59; cfr. MOLINET, IV, p. 390, *Rel. de S. Denis,* I, p. 643.

1

JOH. DE MONASTERIOLO, *Epistolae.* Martène et Durand, *Ampl. Coll.,* II, p. 1415; cfr. *cp.* 75, 76, p. 1456, di Ambr: de Miliis a Gontier Col, nella quale si lagna di Giovanni di Montreuil.

1

GERSON, *Sermo III in die Sancti Ludovici, Opera,* III, p. 1451.

2

GERSON, *Contra impugnantes ordinem Carthusiensium, Opera,* II, p. 713.

3

GERSSON, *De decem praeceptis, Opera*, I, p. 245.

4

GERSON, *Sermo de nativ. Domini, Opera,* III, p. 947.

5

NIC. DE CLEMANGES, *De novis celebr* etc, p. 151.

1

VILLON, *Testament*, vv. 893 sgg., ed. Longnon, p. 57.

2

GERSON, *Sermo de nativitate Domini, Opera*, III, p. 947, *Regulae morales*, *ib*., p. 86, *Liber de vita spirituali animae, ib.* p. 66.

1

Hist. translationis corporis sanctissimi ecclesiae doctoris divi Thom. de Aq., 1368, auct. fr. RAYMUNDO HUGONIS O. P., *Acta sanctorum Martii, I,* p. 725.

2

Rapporto dei commissari papali, il vescovo Corrado di Hildesheim e l'abate Ermanno di Georgenthal, sulle testimonianze relative a Santa Elisabetta a Marburgo nel gennaio 1235, pubblicato nel «Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschatt». XXVIII, p. 887.

3

Rei. de S. Denis, II, p. 37.

1

GUICHERAT, *Procès,* I, p. 295, III, pp. 99, 2191; P. CHAMPION, *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc,* Paris, 1921, II, p. 184; cfr. il mio articolo: «La Santa di Bernard Shaw» in *Tien Studiën*, p. 269. [*Wege der Kulturgeschichte* cit., p. 171].

2

CHASTELLAIN, III, p. 407, IV, p. 216.

1

DESCHAMPS, I, p. 277, n. 150.

2

Ib., II, p. 348, n. 314.

1

JOHANN ECK, *Pfarrbuch für U. L. Frau in Ingolstadt,* citato in «Archiv f. Kulturgesch.», VIII, p. 103.

2

JOSEPH SEITZ, *Die Verehrung des hl. Joseph in ihrer geschichtl. Entwicklung*, Freiburg, Herder, 1908.

3

Le livre du chevalier de la Tour-Landry, p. 212.

1

Bibl. Nat. de Paris, Ms. fr. 1875, in CH. OULMONT, *Le Verger, le Temple et la Cellule, essai sur la sensualité dans les oeuvres de mystique religieuse*, Paris, 1912, pp. 284 sgg.

2

Sulle figure dei santi v. E. MÂLE, *L'art religieux à la fin du Moyen-Age*, cap. IV.

1

DESCHAMPS, I, p. 114, n. 32, VI, p. 243, n. 1237.

2

Messale di Bamberga del 1490; v. UHRIG, *Die 14 hl. Nothelfer* (XIV Auxiliatores), «Theol. Quartalschrift» LXX, 1888, p. 72; cfr. Messale di Utrecht del 1514 e Messale Domenicano del 1550; *Acta sanctorum Aprilis,* t. III, p. 149.

3

l. l. c. c.

4

ERASMUS, *Ratio seu methodus compendio perveniendi ad veram theologiam,* ed. Basilea, 1520, p. 171.

1

Nella ballata di Deschamps sopra citata, c'è anche S. Marta che uccise la Tarasque di Tarascon.

1

COQUILLART, *Oeuvres,* ed. Ch. d'Héricault (Bibl.

elzeévirienne) 1857, II, p. 281.

2

DESCHAMPS, n. 1230, VI, p. 232.

3

ROB. GAGUIN, *Epistolae et Orationes*, ed. Thuasne, II, p. 176. In un villaggio del Brabante, un trent'anni fa, un certo zoppo portava il nomignolo di «col piede di S. Pio».

1

Colloquia, Execquiae Seraphicae, ed. Elzev. 1636, p. 620.

2

Gargantua, ch. 45.

3

Apologie pour Hérodote, c. 38, ed. Ristelhuber, 1879, II, p. 324.

1

DESCHAMPS, VUI, p. 201, n. 1489.

2

GERSON, *De Angelis, Opera*, III, p. 1481, *De praeceptis decalogi*, I, p. 431, *Oratio ad bonum angelum suum*, III, p. 511, *Tra.tatus VIII super Magnificat*, IV, p. 370; cfr. III, pp. 137, 553, 739.

3

Opera, IV, p. 389.

1

MONSTRELET, IV, p. 304.

2

BERNARDINO DA SIENA, *Opere*, I, p. 100 in HEFELE, *l. c.*, p. 36.

1

Les cent nouvelles nouvelles, II, p. 157; *Les quinze joyes de mariage*, pp. 111, 215.

2

MOLINET, *Faictz et dictz*, f. 188 v.

1

Journal d'un bourgeois, p. 336; cfr. p. 242, n. 514.

2

GHILLEBERT DE LANNOY, *Oeuvres*, ed. Ch. Potvin, Louvain, 1878, p. 163.

3

Les cent nouvelles nouvelles, II, p. 101.

4

Le Jouvencel, II, p. 107.

1

Songe du viel pelerin, in JORGA, *Phil. de Mézières*, p. 423.

2

Journal d'un bourgeois, pp. 214, 289.

3

GERSON, *Opera*, I, p. 206.

4

JORGA, *Phil. de Mézierès*, p. 506.

5

W. MOLL, *Johannes Brugman*, II, p. 125.

6

CHASTELLAIN, IV, pp. 263-5.

1

CHASTELLAIN, II, p. 300; VII, p. 222; JEAN GERMAIN, *Liber de Virtutibus*, p. 10 (i digiuni meno severi, qui menzionati, possono appartenere a un'altra epoca); JEAN JOUFFROY, *De Philippo duce oratio* (Chron, rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg., III), p. 118.

2

LA MARCHE, II. p. 40.

1

MONSTRELET, IV, p. 302.

2

JORGA, *Phil, de Mézières,* p. 350.

3

Cfr. JORGA, *l. c.,* p. 444; CHAMPION. *Villon,* I, p. 17.

1

ROI RENÉ, *Oeuvres,* ed. Quatrebarbes, I, p. ex.

2

MONSTRELET, V, p. 112. (Il duca è Amedeo VII].

1

LA MARCHE, I, p. 194. [Giacomo di Borbone, conte di La Marche, iveva sposato, nel 1415, Giovanna II regina di Napoli].

2

Acta Sanctorum Jan., t. II, p. 1018.

1

JORGA, *l. c.*, pp. 509, 512.

2

A questo proposito non importa se la Chiesa abbia dichiarato sante o soltanto beate le persone di cui si tratta.

1

ANDRÉ DU CHESNE, *Hist. de la maison de Chastillon sur Marne,* Paris, 1621, Preuves, pp. 126-131; *Extraict de l'enqueste faite pour la canonization de Charles de Blois,* pp 223-234. Ora in *Monuments du procès de la canonisation du C. Charles de Blois, duc de Bretagne,* S. Brieuc, 1921, e «Revue dea questions historique», CV, 1926, p. 108.

2

FROISSART, ed. Luce, VI, p. 168.

3

W. JAMES *The varieties of religious experience,* pp. 370 sgg.

1

Ordonnances des rois de France, t. VIII, p. 398, nov. 1400, 426, 18 mars 1401.

2

PIERRE SALMON, *Mémoires,* ed. Buchon, (Coll. de chron. nationales, 3e Supplément de FROISSART, t. XV), p. 49.

1

FROISSART, ed. Kervyn,. XII, p. 40.

1

Acta Sanctorum Julii, t. I, pp. 486-628. Il prof. Wensinck mi ha fatto notare che l'abitudine di scrivere i peccati ogni giorno era antichissima; fu descritta da JOHANNES CLIMACUS (c. 600), *Scala Paradisi,* ed. Raderus, Paris, 1633, p. 65; era nota all'Islamismo (Ghazâlî) ed è ancora raccomandata da S. Ignazio di Loyola negli *Esercizi spirituali.*

2

G. DUPONT RENIER, *Jean d'Orleans, comte d'Angoulême d'aprés sa bibliothèque,* in LUCHAIRE, *Mélanges d'histoire du Muyen Age,* III, 1897, pp. 39-88, id. *La captivité de Jean d'Orléans, comte d'Angoulême,* «Revue historique», t. LXII, 1896, pp. 42-74·

3

LA MARCHE, I, p. 180.

1

LOUIS XI, *Lettre,* t. VI, p. 514, cfr. V, p. 86, X, p. 65.

2

COMMINES, I, p. 291.

3

COMMINES, II, p. 67, 68.

4

COMMINES, II, p. 65; *Lettres*, X, p. 16, IX, p. 260.

1

Chron. scand., II, p. 122.

2

COMMINES, II, p. 55, 77.

3

Acta sanctorum Apr., t. I, p. 115; LOUIS XI, *Lettres,* t. X, pp. 16, 90.

4

«Sed volens caute atque astute agere, propterca quod a pluribus fuisset sub umbra sanctitatis deceptus, decrevit variis modis experiri virtutem servi Dei». *Acta Sanctorum,* l. c.

5

Acta Sanctorum, l. c., p. 108; COMMINES, II, p. 55.

6

Lettres, X, p. 124, 29 giugno 1483. Essendo «pastinache» un legume molto comune, si può pensare che il re abbia voluto dire «pastèques», cioè cocomeri.

1

Lettres, X, p. 4, etc.; COMMINES, II, p. 54·

2

COMMINES, II, p. 56, *Acta Sanctorum. l. C.*, p. 115.

3

A. RENAUDET, *Préréforme et Humanisme à Paris,* p. 172.

4

DOUTREPONT, p. 226.

1

Vita Dionysii auct. THEOD. LOER; DION., *Opera,* I, p. XLII sgg.; *id., De vita et regimine prinipum,* t. XXXVII, p. 497.

2

Opera, I, XLI, p. 621; D. A. MOUGEL, *Denys le Chartreux, sa vie* etc., Montreuil, 1896, p. 63.

3

Opera, t. XLI, p. 617; *Vita,* I, p. XXXI; MOUGEL, p. 51; «Bijdr. en mededeel. v. h. hist. gen. de Utrecht», XVIII, p. 331.

4

Opera, t. XXXIX, p. 496, MOUGEL, p. 54; MOLL, *Johannes Brugman,* I, p. 74; *Kerkgesch.,* II, p. 124; K. Kroch-Tonnino, *Der letzte Scholastiker. Eine Apologie,* Freiburg, 1904, p. 175.

5

MOUGEL, p. 58.

1

Opera, t. XXXVI, p. 178: *De mutua. cognitione.*

2

Vita, Opera, t. I, pp. xxiv, XXXVIII.

3

Vita, Opera. t. I, p. xxvi.

1

De munificentia et beneficiis Dei, Opera, t. XXXIV, árt. 26.

p. 319.

[1]

GERSON, *Tractatus VIII super Magnificat, Opera,* IV, p. 386.

[2]

Acta Sanctorum Martii, t. I, p. 561, cfr. 540, 601.

[1]

K. HEFELE, *Der hl. Bemhardin von Siena und die franziskonische Wanderpredigt in Italien während des XV. Jahrhunderts,* Freiburg, 1912, p. 79.

[2]

W. MOLL, *Johannes Brugman,* II, pp. 74, 86.

[1]

Acta sanctorum Aprilis, t. I, p. 195. La descrizione, che Hefele dà della predicazione in Italia, vale sotto molti rispetti anche pei paesi francesi.

[2]

Nella Biblioteca del'Ateneo di Deventer si trovano: *Opus quadragesimale Sancti Vincentii,* 1482 (Catal. degli incunaboli, 1917, n. 274) e OLI-VERII MAILLARDI *Sermones dominicales,* etc., Paris, Jean Petit, 1515. Su S. Vincenzo Ferrer cfr. ora: M. M. GORCE, *Saint Vincent Ferrier,* Paris, 1924; S. BRETTLE, *San Vincente Ferrer und sein literarischer Nachlass,* Münster, 1924, (Vorreform. Forschungen, t. X); C. BRUNEL, *Un plan de sermon de S. Vincent Ferrier,* Bibl. de l'Ecole des chartes LXXXV, 1924, p. 113.

[3]

DION. CART., sul modo di predicare di Brugman: *De vita* etc.

[1]

Acta Sanctorum Apr., t. I, p. 513.

[2]

JAMES, *op. cit.*, p. 348: «Poiché la sensibilità e la ristrettezza, quando vanno unite, come avviene spesso, richiedono più che altro un mondo semplificato per viverci», cfr. p. 353·

3

MOLL, *Brugman,* I, p. 52.

4

Questo costume esiste ancora fra i contadini battisti di Giethoorn in Olanda (comunicazione del sig. W. P. A. Smit).

1

DION. CART. *De quotidiano baptismate lacrimarum,* t. XXIX, p. 84; *De oratione*, t. XLI, pp. 31-55; *Expositio hymni 'Audi benigne conditor'* t. XXXV, p. 34.

2

Acta Sanctorum Apr., t. I, pp. 485, 494.

3

CHASTELLAIN, III, p. 119; L. *PASTOR*, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona,* Freiburg, 1905, pp. 51, 52; *POLYDORUS* VERGILIUS, *Anglicae historiae libri XXVI*, Basileae, 1546, p. 15.

1

Cfr. D. DE MAN, *l'ervolgingen*, ecc., «Bijdr. Vad. Gcxh. en Oudheidk», 6ª serie, IV, 283.

2

GERSON, *Epistola contra libellum johannis de Schonhavia, Opera,* I, p. 79.

1

GERSON, *De distinctione verarum visionum a falsis, Opera,* I, p. 44.

2

Ib., p. 48.

3

GERSON, De *examinatione doctrinarum,* Opera, I, p. 19.

4

Ib., pp. 16, 17.

5

GERSON, *De distinctione*, etc., I, p. 44. Gli stessi dubbi nutre Opicinus de Canistris, cfr. R. SALOMON, in «Vorträge d. Bibl. Warburg» , 1926-27, p. 165.

1

GERSON, *Tractatus Il super Magnificat, Opera, IV, p.* 248.

2

65 nutte artikelen van der passien ons Heren, MOLL, *Brugmas,* II, p. 75.

3

GERSON, *De monte contemplationis, Opera, III, p.* 562.

4

GERSON, *De distincíione, etc., Opera, I, p.* 49.

5

Ib.

1

Acta Sanctorum Martii, t. I, p. *562.*

2

JAMES, *l. c., p. 343.*

3

Acta Sanctorum, t. c., p. 552 sgg.

1

FROISSART, ed. Kervyn, XV, p. 132*; Rel. de Saint Denis*; II, p. 124; *johannis de Varennis responsiones ad capita accusationum in* GERSON, *Opera,* I, pp. 925, 926.

2

Responsiones, t. c., p. 936.

1

Ib., pp. 910 *sgg.*

2

GERSON, *De probatione spirituum. Opera, T. p.* 41.

3

GERSON, *Epistola contra libellum 'o/ι. de Schonhavia, Opera*, I, p. 82.

4

GERSON, *Sermo contro luxuriam, Opera, 111, p. 924.*

1

GERSON, *De distinctione etc., Opera,* I, *55.*

2

Opera, III, p. 589 sgg.

3

Zueticheit = dolcezza.

4

Ib. p. 593.

5

GERSON, *De consolatione theologiae, Opera,* I, p. 174.

6

GERSON, *Epistola... super tertia parte libri johannis Ruysbroeck De ornatu nupt. spir., Opera,* I, pp. 59, 67, etc.

1

GERSON, *Epistola contra delensionem joh. de Schonhavia* (polemica su Ruysbroeck), *Opera*, I, p. 82.

2

Lo stesso sentimento s'incontra in un uomo moderno: «Mi davo a Lui credendo profondamente che la mia individualità stesse per essere distrutta, e che Egli avrebbe

tolto tutto a me, ed io lo volevo», JAMES. op. cit., p. 223.

3

GERSON, De *distinctione* etc., I, p. 55; *De libris caute legendis,* I, P- 114.

4

GERSON, *De examinatione doctrinarum, Opera,* I, p. 19; *De distinctione,* I, p. 56; *De libris caute legendis,* I, p. 114; *Epistola super* joh. *Ruysbroeck De ornatu,* 1, p. 62; *De consolatione theologiae,* I, p. 174; *De susceptione humanitatis Christi,* I, p. 455; *De nuptiis Christi et ecclesiae,* II, p. 370; *De triplici theologia,* III, p. 869.

1

MOLL, *johannes Brugman,* I, p. 57.

2

GERSON, *De distinctione,* etc., I, p. 55·

3

MOLL, *Brugman,* I, pp. 234-314.

4

Ecclesiastico, 24, 29; cfr. MEISTER, ECKHART, *Predigten,* n. 43, p. 146.

1

RUYSBROECK, *Die spieghel der ewigher salicheit* cap. 7; *Die chierheit gheestelcker brulocht,* 1. II, c. 53, *Werken,* ed. David en Snellaert (Maatsch. der Vlaemsche bibliophilen) 1860[2], 1868, III, pp. 156-9, VI, p. 132. Su Ruysbroeck v. ora MELLINE d'ASBECK, *La mystique de R. l'Admirable, un écho du néoplatonisme au XIV[e] siècle,* Parigi 1930.

1

Secondo il ms. in OULMONT, *op. cit.,* p. 277.

2

Cfr. la confutazione di quest'opinione in JAMES, *op. cit.,*

pp. 10, 191, 276.

3

MOLL, *Brugman,* II, p. 84.

4

OULMONT, *op. cit.,* pp. 204, 210.

1

B. Alanus redivivus, ed. J. A. Coppenstein, Napoli, 1642, pp. 29, 31, 105, 108, 116, ccc.

2

Alanus redivivus, pp. 209, 218.

1

SEUSE, *Leben,* cap. 4, 45, ed. K. Bihlmeyer, Deutsche Schriften, Stutgart 1907, pp. 15, 154; *Acta Sanctorum Jan.,* t. II, p. 656.

2

HEFELE, *op. cit.,* p. 167; cfr., a p. 259, la difesa di Bernardino dell'uso del nome di Gesù.

1

EUG. DEMOLE, *Le soleil comme cimier des armes de Genève.* menzionato in «Revue historique» CXXIII, p. 450;

2

ROD. HOSPINIANUS, *De templis,* etc., ed. II[a] Tiguri, 1603, p. 213.

1

JAMES, *Varieties of religions experience,* pp. 474. 475.

2

IRENAEUS, *Adversus haereser libri V,* I. IV, c.21.

1

Sulla necessità di tale realismo, JAMES, /. *c.,* p. 56.

1

GOETHE, *Sprüche in Prosa,* n. 742, 743.

1

S. BERNARDO, *Libellus ad quendam sacerdotem,* in DION. CART., *De vita et regimine curatorum,* t. XXXVII, p. 222.

2

BONAVENTURA, *De reductione artium ad theologiam, Opera,* ed. Paris, 1871, t. VII, p. 502.

1

P. ROUSSELOT, *Pour l'histoire du problème de l'amour* (BÄUMKER e VON HERTLING, «Beitr. zur Gesch. der Philosophie im Mittelalter», VI, 6), Münster, 1908.

2

SICARD, *Ministrale sive de officiis ecclesiasticis summa,* MIGNE, t. CCXIII, c. 232.

3

GERSON, *Compendium Theologiac*, *Opera,* I, pp. 234-303, 325; *Meditatio super septimo psalmo poenitentiali,* IV, p. 26.

1

Alanus redivivus, passim.

2

A pag. 12 ad «abstinentia» equivale «fortitudo», ma a pag. 201 «temperantia», che manca, intenzionalmente, nella serie.

1

FROISSART, *Poésies,* ed. Scheler, I, p. 53.

2

CHASTELLAIN, *Traité par forme d'allégorie mystique sur l'entrée du roy Loys en nouveau régne, Oeuvres,* VII, p. 1; MOULINET, II, p. 71, III, p. 112.

1

Cfr. COQUILLART, *Les droits nouveaux.* ed. d'Héricault, I, p. 72.

2

Opera, I, p. XLIV, sgg.

1

H. USENER, *Götternamen,* Versuch zu einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung, Bonn, 1896, p. 73.

1

J. MANGEART, *Catalogue des mss. de la bibl. de Valenciennes,* 1860, p. 687.

2

Journal d'un bourgeois, p. 96.

[1]

LA MARCHE, II, p. 378.

[2]

Histoire littéraire de la France (XIV[e] siècle), t. XXIV, 1862, p. 541; *Grober's Grundriss,* II, 1, p. 877. II, 2, p. 406; cfr *Les cent nouvelles nouvelles,* II, p. 183; Rabelais, *Pantagruel,* libro IV, c. 29.

[1]

H. GROTEFEND, Korrespondenzblatt des Gesamtvercins, etc., LXVII, 1919, p. 124; Dock = bambola.

[1]

De captivitate babylonica ecclesiae praeludium. Werke, ed. Weimar, VI, p. 562,

1

PETRI DE ALLIACO, *Tractatus 1 adversus Cancellarium Parisiensem,* in GERSON, *Opera,* I, p. 723.

2

DION. CART., *Opera,* t. XXXVI, p. 200.

3

DION. CART., *Revelatio* II, *Opera,* I, p. XLV.

1

DION. CART., *Opera,* t. XXXVII, XXXVIII, XXXIX.

2

ALAIN CHARTIER, *Oeuvres,* p. XI. L'aneddoto non ha valore che come testimonianza del pensiero dell'epoca: Alain Chartier morì nel 1429, e Margherita venne in Francia, undicenne, soltanto nel 1435; v. P. CHAMPION, *Hist. poétique du XV siècle,* I, p. 131.

1

GEARSON, *Opera,* I, p. [y].

2

DION. CART., Opera, t. XVIII, [p]. 433.

1

DION. CART., *Opera,* t. XXXIX, p. 18 sgg.; *De vitiis et virtutibus,* p. 363; *De gravitate et enormitate peccati, ib.,* t. XXIX, p. 50.

2

Op. cit., XXXIX, p. 37.

3

Op. cit., XXXIX, p. 56.

1

DION. CART., De *quatuor hominum novissimis, Opera,* t. XLI, p. 545.

2

Ib., t. XLI, p. 489.

3

MOLL, *Brugman,* I, pp. 20, 23, 28.

4

Op. cit., p. 320.

1

Gli esempi dei SS. Egidio, Germano e Quirico si trovano in GERSON, *De via imitativa,* III, p. 777; cfr. *Contra gulam sermo, ib.,* p. 909; OLIVIER MAILLARD, *Serm. de sanctis,* fol. 8 a.

1

INNOCENZO III, *De contemptu mundi,* 1. I, c. I; MIGNE, CCXVII, p. 702 sgg.

2

WETZE UND WELTER, *Kirchenlexikon,* XI, 1601.

3

Extravag. commun. lib. V, tit. IX, cap. 2: «Quanto plures ex eius applicatione trahuntur ad iustitiam, tanto magis accrescit ipsorum cumulus meritorum».

1

BONAVENTURA,In *secundum* librum *sententiarum* , dist. 41, art.I,qu.2; *ib.,* 30, 2, I, 34; *In quart. lib. sent.,* d. 34, a. I, qu. 2; *Breviloquii pars* II, *Opera,* ed. Paris, 1871, t. III, pp. 557 a, 335, 438, VI, p. 327 b, VII, p. 271 a - b.

2

DION. CART., *De vitiis et virtutibus, Opera,* t. XXXIX, p. 20.

3

MAC KECHNIE, *Magna Charta,* p. 401.

4

Lo stesso pensiero si trova nella bolla *Unigenitus.* Cfr. MARLOWE, *Faustus:* «Guarda dove il sangue di Cristo scorre nel firmamento! Una goccia di sangue mi salverà».

1

DION. CART., *Dialogion de fide cath., Opera,* t. XVIII, p. 366.

2

Opera, t. XLI, p. 489.

3

DION. CART., *De laudibus sanctae et individuae dei trinitatis,* t. XXXV, p. 137; *De laud'glor . Virg. Mariae, passini.* L'uso dei superlativi risale a Dionigi Areopagita.

1

JAMES, *Varietas of rel. exp.,* p. 419.

2

JOHANNIS SCOTI, *De divisione naturae,* I. III, C. 19, MIGNE, CXXII, p. 681. .

3

Cherubinischer Wandersmann, I, 25. «Dio è il puro Nulla, non lo tocca né l'Ora né il Qui; più cerchi di afferrarlo e più ti sfugge».

1

Opera, I, p. XLIV.

1

SEUSE, *Leben,* cap. 3, ed. K. Bihlmeyer, Deutsche Schrihen, Stuttgart,
1907, p. 14. Cfr. cap. 5, p. 21, L. 3.

2

MEISTER. ECKHART, *Prodigten,* n. 60 e 76, ed. F. Pfeiffer,

Deutsche
Mystiker des XIV. lh., Lipsia, 1857, II, p. 193, ı. 34 sgg.; p. 242, l. 2 sgg.

3

TAULER, *Predigten,* n. 28, ed. F. Vetter (Deutsche Texte des Mittelalters, XI), Berlin, 1910, p. 117, l. 30 sgg.

1

RUYSBROECK, *Dat boec van seven sloten,* cap. 19, *Werkten* ed. David, IV, p. 106-108.

2

Op. cit., cap. 43, ed. David, IV, p. 264.

3

Ib., cap. 35, p. 246.

1

RUYSBROECK, *Van seven trappen in den graet der gheesteliker minnen,* cap. 14, ed. David, IV, p. 53. Invece di «ontfonken» io leggo «ontsonken»

2

RUYSBROEKCK, *Boer van der hoechster wacrheit,* ed. David, p. 263; cfr. *Spieghel der ewıgher salicheit,* cap. 25, p. 231.

3

Spieghel der ewigher salicheit, cap. 19, p. 144, cap. 23, p. 227.

4

II Par. 6, 1: «Dominus pollicitus est, ut habitaret in caligine, Ps. 17, 13: Et posuit tenebras latibulum suum».

1

DION. CART., *De laudibus sanctae et individuae trinitatis per modum horarum, Opera,* t. XXXV, pp. 137-8, *id.* XLI, p.

263, ctc.; cà. *De passione domini salvatoris dialogus,* t. XXXV, p. 274: «ingrediendo caliginem, hoc est ad supersplendidissimae ac prorsus incomprehensibilis Deitatis praefatam notitiam pertingendo per omnem negationem ab ea».

2

JOSTES*, Meister Eckhart, und seine Jünger,* 1895, p. 95.

3

DION. CART., *De contemplatione,* lib. III, art. 5, *Opera,* t. XLI, p. 259.

4

DION. CART., *De coniemplaiione,* t. XLI, p. 269, seguendo Dion. Areop.

1

SEUSE, *Leben,* cap. 4, ed. Bihlmeyer, Deutsche Schriften, 1907, p. 14.

1

ECKHART, *Predigten,* n. 40, p. 136.

2

ECKHART, *Predigten,* n. 9, p. 47 sgg.

1

Soliloquium animae, THOMAS A KEMPIS, *Opera omnia,* ed. M. J. Pohl, Freiburg, 1902-10, 7 voli., I, p. 230.

1

Op. *cit.,* p. 222.

1

ALIENOR DE POITIERS, *Les honneurs de la cour*, pp. 184, 189, 242, 266.

2

OLIVIER DE LA MARCHE, *L'estat de la maison,* etc., t. IV, p. 56.

3

J. H. ROUND, *The king's serjeants and officers of state with their coronation services,* London, 1911, p. 41.

1

Quest' uso si è esteso persino alla locomotiva, all'automobile e, almeno in America, all'ascensore.

1

Le livre des trahisons, p. 27.

2

Rel. de S. Denis, III, p. 4645; JUVENAL DES URSINS, p. 44o; NOEL VALOIS, *La France et le grand schisme d'occident,* Paris, 1896-1902, 4 voll., III, p. 433.

3

JUVENAL DES URSINS, p. 342.

1

[Luigi II d'Angiò].

1

MONSTRELET, I, pp. 277, 342; COVILLE, *Le véritable texte de la justification du duc de Bourgogne par Jean Petit,* Bibliothèque de l'Ecole des chartes, 1911, p. 57. Sul progetto di una seconda giustificazione coa cui Petit avrebbe risposto alla controdimostrazione fatta l'11 settembre 1408 dall'abbate Tommaso da Cerisi, cfr. O. CARTELLIERI, *Beiträge zur Geschichte der Herzöge von Burgund V,* «Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der

Wissenschaften», 1914; WOLPGANG SEIFERTH, *Der Tyrannenmord von 1407,* Leipziger Dissertation, 1922.

1

LEROUX DE LINCY, *Le proverbe français;* cfr. E. LANGLOIS, Bibl. de l'Ecole des chartes LX, 1899, p. 569; J. ULRICH, «Zeitschr. f. franz. Sprache u. Lit.», XXIV, 1902, p. 191.

2

Secondo *Les Grandes chroniques de la France,* ed. P. Paris, IV, p. 478.

3

ALAIN CHARTIER, ed. Duchesnc, p. 717.

4

Les fortunes et adversités de feu noble homme Johan Regnier, v. P. CHAMPION, *Histoire poétique du XV*[e] *siècle,* I, p. 229 sgg., JEAN MOLINET, *Faictz et dictz,* ed. Paris, 1537, ff. 80, 119, 152, 161, 170, 194, COQUILLART, *Oeuvres,* I, p. 6; VILLON, ed. Longnon, p. 134.

5

ROBERTI GAGUINI, *Ep. et or.,* ed. Thuasne, II, p. 366.

1

GERSON, *Opera,* IV, p. 657; *ib.,* I, p. 936; CARNAHAN, *The Ad Deum vadit of Jean Gerson,* pp. 61, 71; cfr. LEROUX DE LINCY, *Le proverbe français,* I, p. LII.

2

GEOFFROY DE PARIS, ed. de Wailly et Delisle, in BOUQUET, *Recueil des Historiens des Gaules et de la France, XXII,* p. 87, v. Index rerum et personarum s. v. *Proverbia,* p. 926.

3

FROISSART, ed. Luce, XI, p. 119; ed. Kervyn, XIII, p. 41, XIV, p. 33, XV, p. 10; *Jouvencel,* I, pp. 60, 62, 63, 74, 78, 93.

1

Je l’envie è un termine di giuoco col significato: io sfido; *ic houd* è la risposta: io accetto. *Cominus et eminus*, perché si credeva che il porcospino potesse anche lanciare le sue spine fuori di sé.

2

V. il mio *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef,* in *Tien Studiën.*

1

A. PIAGET, *Le livre Messire Geoffroy de Charny,* «Romania», XXVI, 1897, p. 396.

2

L’arbre des batailles, Paris, Michel le Noir 1515. Su Bonet vedi MOLINIER, *Sources de l’histoire de France,* n. 3861.

1

Cap. 35, 85 bis (i numeri 80-90 sono stampati due volte nell’edizione del 1515), 124-6.

2

Cap. 56, 60, 84, 132. G. W. COOPLAND, *The tree of battles and some of its sources,* «Tydschrift voor rechtsgeschiedenis», V, 1923, p. 173, dimostra che Bonet dipende molto da Giovanni da Legnano, morto nel 1382. Ma le parti, che qui sono considerate, sembra che appartengano al contributo originale di Bonet. Su G. da Legnano v. G. ERMINI, *I trattati della guerra e della pace di G. da Legnano,* in «Studi e memorie per la storia dell’Università di Bologna», t. VIII, 1924.

3

Cap. 82, 89; 80 bis e sgg.

1

Le Jouvencel, I, p. 222, II, pp. 8, 93, 96, 133, 214.

2

Les vers de maitre Henri Baude, poéte du XV siècle, ed. Quicherat (Trésor des pièces rares ou inédites), 1856, pp. 20-25.

3

CHAMPION, *Villon,* II, p. 182.

Questo formalismo è ancor più forte presso le tribù sud-americane, dove uno che si ferisce per inavvertenza deve pagare il prezzo del sangue al suo clan, avendo sparso il sangue del clan. L. FARRAND, *Basis of American History,* p. 198 (*The American Nation,* A history, vol. II).

2

LA MARCHE, II, p. 80.

3

Op. cit., II, p. 168.

1

CHASTELLAIN, IV, p. 169.

2

Chron. scand., II. p. 83.

3

PETIT-DUTAILLIS, *Documents nouveaux sur les moeurs populaires* etc.: cfr. CHASTELLAIN, V, p. 399 e JACQUES DU CLERCQ, passim.

4

DU CLERCQ, IV, p. 264; cfr. III, pp. 180, 184, 206, 209.

1

MONSTRELET, I, p. 342, V, p. 333; CHASTELLAIN, II, p. 389; LA MARCHE, II, pp. 284, 331 ; *Le livre* des trahisons, pp. 34, 226.

2

QUICHERAT, *Th. Basin,* I, p. XLIV.

3

CHASTELLAIN, III, p. 106.

1

Sermo de *nativ. domini,* Gerson, *Opera,* III, p. 947.

2

Le Pastoralet, vs. 2043.

3

JEAN JOUFFROY, *Oratio,* I, p. 188.

4

LA MARCHE, I, p. 63.

1

GERSON, Querela nomine *Universitatis,* etc., *Opera,* IV, p. 574; cfr. *Rel. de S. Denis,* III, p. 185.

2

CHASTELLAIN, II, p. 375, cfr. 307.

3

COMMINES, I, pp. III, 363.

1

MONSTRELET, IV, p. 388.

2

BASIN, I, p. 66.

3

LA MARCHE, I, pp. 60, 63, 83, 88, 91, 94, 134; III, p. 101.

4

COMMINES, I, pp. 170, 262, 391, 413, 460.

1

BASIN, II, pp. 417, 419; MOLINET, *Faictz et Dictz,* f. 205. Nel terzo verso leggo «sa» invece di «la».

2

DESCHAMPS, *Oeuvres,* t. IX.

1

Op. cit., p. 219 sgg.

2

Op. cit., p. 293 sgg.

3

Cfr. MARETT, *The threshold of religion,* passim.

4

MONSTRELET,IV, p. 93; *Livre des trahisons,* p. 157; MOLINET, II, p. 129; cfr. DU CLERCQ, IV, pp. 203, 273; TH. PAULI, p. 278.

1

MOLINET,I, p. 65.

2

MOLINET, IV, p. 417. «Courtaulx» era uno strumento musicale, «mornifle» un giuoco di carte.

1

GERSON, *Opera,* I, p. 205.

2

Le songe du vieil pélerin, in JORGA,*Phil. de Mézières,* p. 69.

3

JUVENAL DES URSINS, p. 425.

1

Op. cit., p. 415.

2

GERSON, *Opera,* I, p. 206.

3

GERSON, Sermo *coram rege Franciae, Opera,* IV, p. 620; JUVENAL DES URSINS, pp. 415, 423.

4

GERSON, *Opera,* I, p. 216.

5

CHASTELLAIN, IV, pp. 324, 323, 314; cfr. Du CLERCQ, III, p. 326.

1

CHASTELLAIN, II, p. 376, III, pp. 446, 447, 448, IV, p. 213, V, p. 32.

2

MONSTRELET, V, p. 425.

1

Chronique de Pierre le Prêtre, in BOURQUELOT, *La vauderie d'Arras,* Bibliothèque de l'école des chartes, série, III, p. 109.

2

JACQUES DU CLERCQ, III, passim; MATTHIEU D'ESCOUCHY, II, p. 416 sgg.

1

MARTIN LE FRANC, *Le Champion des dames*, in BOURQUELOT, op. *cit.*, p. 86; THUASNE, *Gaguin,* II, p. 174.

1

FROISSART, ed. Kervyn, XI, p. 193.

2

GERSON, *Contra superstitionem praesertim Innocentum*, Op. I, p. 205; *De erroribus circa artem magicam,* I, p. 211; *De falsis prophetis,* I, p. 455; *De passionibus animae,* III, p. 142.

3

Journal d'un bourgeois, p. 236.

4

Op. cit., p. 220.

1

DIONYSIUS CARTUSIANUS, *Contra vitia superstitionum quibus circa cultum veri Dei erratur, Opera,* t. XXXVI, p. 211 sgg.; cfr. A. FRANZ, Die *Kirchlichen Benediktionen im*

Mittelalter, Freiburg, 1909, 2 voll.

2

Per esempio JACQUES DU CLERCQ, III, pp. 104-107.

1

[Memling].

1

Reì. de S. Denis, II, p. 78.

2

Rel. de S. Denis, II, p. 413.

3

Op. cit., I, p. 358.

1

Rel. de S. Denis, I, p. 600; JUVENAL DES URSINS, p. 379.

2

LA CURNE DE SAINTE PALAYE, I, p. 388; cfr. *Journal d'un bourgeois de Paris,* p. 67.

3

Journal d'un bourgeois, p. 179 (Carlo VI); 309 (Isabella di Baviera); CHASTELLAIN, IV, p. 42 (Carlo VII), I, p. 332 (Enrico V); LEFÈVRE DE S. REMY, II, p. 65; M. D'ESCOUCHY, II, pp. 424, 432; *Chron. scand.,* I, p. 21; JEAN CHARTIER, p. 319 (Carlo VII); ROI RENÉ. *Oeuvres,* ed. Quatrebarbes, I, p. 129; GAGUIN, *Compendium super Francorum gestis,* ed. Paris, 1500, esequie di Carlo VIII, f. 164.

4

MARTIAL D'AUVERGNE, *Vigilles de Charles VII. Les poésies de Martial de Paris, dit d'Auvergne,* Paris, 1724, voli. 2, II, p. 170.

1

P. FREDERICO, *Codex docum. sacr. indulg. neerland.,* R. G. P., piccola serie 21, 1922, p. 252.

1

FROISSART, ed. Luce, VIII, p. 43·

2

FROISSART, ed. Kervyn, XI, p. 367. Una variante dà «proviseurs» per «peintres» ma il contesto è in favore della seconda parola.

1

BETTY KURTH, *Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournay und der Burgundische Hof,* «Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses» XXXIV, 1917, 3.

2

PIERRE DE FENIN, p. 624, parlando di Bonne d'Artois: «et avec ce ne portoit point d'estat sur son chief comment autres dames à elle pareilles».

1

Le livre des trahisons, p. 156.

2

CHASTELLAIN, III, p. 375; LA MARCHE, II, p. 340, III, p. 165; D'ESCOUCHY, II. p. 116; vedi MOLINIER. *Les sources de l'hist. de France,* nn. 3645, 3661, 3663, 5030; *lnv. des arch. du Nord,* IV, p. 195.

1

LA MARCHE, II, pp. 340 sgg.

2

Nave mercantile.

1

LABORDE, II, p. 326.

2

LA MARCHE, III, p. 197.

1

LABORDE, II, p. 375, n. 4880.

2

LABORDE, II, pp. 322, 329.

3

Sebbene il dato più autentico, il sigillo del maestro, porti il nome di Claus Sluter, è poco probabile che quella forma non olandese di «Claus» sia stata la forma originale del suo nome di battesimo.

4

A. KLEINCLAUSZ, *Un atelier de sculpture au XV^e^ siècle,* «Gazette des beaux arts», t. 29, 1903, I.

1

Exod., 12, b; *Ps.,* 21, 18; *Is.,* 53,7; *Thren.,* 1, 22; *Dan.* 9, 26; *Zach.,* II, 12.

1

I colori, ora scomparsi, sono dettagliatamente descritti in un rapporto redatto nel 1832.

2

KLEINCLAUSZ,*L'art funéraire de la Bourgogne au moyen âge,* «Gazette des beaux arts», 1902, t. 27.

1

CHASTELLAIN, V, p. 26; DOUTREPONT, p. 156.

2

JUVENAL DES URSINS,p. 378.

1

JACQUES DU CLERCQ, II, p. 280; Foulquart, in D'HÉRICAULT, *Oeuvres* de *Coquiliart,* I, p. 23.

2

LEFÈVRE DE S. REMY, II, p. 291.

1

Londra, National Gallery; Berlino, Kaiser Friedrich Museum.

2

W. H. J. WEALE, *Hubert and. John van Eyck, their life and work,* London - New York, 1908, p. 70.

1

FROISSART,ed. Kervyn, XI, p. 197.

2

P. DURRIEU, *Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry* (Heures de Chantilly), Paris, 1904, p. 81.

1

MOLL, *Kerkgesch.,* II, p. 313 sgg.; J. G. R. ACQUOY, *Het Klooster van Windesheim en zyn invloed,* Utrecht, 1875-80, 3 voll., II, p. 249.

2

TH. A. KEMPIS,*Sermones ad novitios,* n. 28, *Opera,* ed. Pohl, t. VI, p. 287.

3

MOLL, *op. cit.,* II, p. 321, ACQUOY,*op. cit.,* p. 222.

4

CHASTELLAIN, IV, p. 218.

1

LA MARCHE, II, p. 398.

2

LA MARCHE, II, p. 369.

3

CHASTELLAIN, IV, pp. 136, 275, 359, 361, V, p. 225; Du CLERCQ, IV, p. 7.

1

CHASTELLAIN, III, p. 332; Du CLERCQ, III, p. 56.

1

CHASTELLAIN. V, p. 44, II, p. 281; LA MAICHE, II, p. 85; Du CLERCQ, III, p. 56.

2

CHASTELLAIN, III, p. 330.

3

DU CLERCQ, III, p. 203.

1

Gli editori di Bonaventura, a Quaracchi, danno come autore Giovanni de Caulibus, un francescano di S. Gimignano, morto nel 1376.

1

FACIUS, *Liber de viris illustribus,* ed. L. Mehus, Firenze, 1745, p. 46; anche WEALE, *Huber and John van Eyck,* p. LXXIII.

1

DION. CARTUS., *opera* t. XXXIV, p. 223.

2

Op. cit., pp. 247, 230.

3

O. ZÖCKLER, *Dıonys des Kartäuses Schrift De venustate mundi, Beitrag zur vorgeschichte der Aesthetik,* Theol. Studien und Kritiken, 1881, p. 651; cfr. E. ANITCHKOFF, *L'esthétique au moyen âge,* «Le Moyen âge», XX, 1918, p. 271; M. GRABMANN, *Des Ulrich Engelberti von Strassburg O. Pr. Albhandlung De Pulchro,* «Sitzungsb. d. Bayer. Akademie», Phil. hist. kl. 1925; W. SEIFERTH, *Dantes Kunstlehre,* «Archiv f. Kuiturgeschichte», XVII, XVIII, 1927, 1928.

1

Summa theologiae, pars. 1[a], q. XXXIX, art. 8.

2

DION. CART., *Opera,* t. I, *Vita,* p. XXXVI.

1

DION. CART., De *vita canonicorum,* art. 20, *Opera,* t. XXXVII, p. 197: An discantus in divino obsequio sit commendabilis; cfr. S. TOMMASO, *Summa theologiae,* IIa IIae, q. 91, art. 2: Utrum cantus sint assumendi ad laudem divinam.

1

MOLINET, I, p. 73; cfr. 67.

2

PETRI ALLIACI, *De falsis prophetis,* in GERSON, *Opera,* I, p. 358.

3

La MARCHE, n, p. 361.

1

De venustate etc., t. XXXV, p. 242.

2

FROISSART, ed. Luce, IV, p. 90, VIII, pp. 43, 58, XI, pp. 53, 129; ed. Kervyn, XI, pp. 340, 360; XIII, p. 150, XIV, pp. 157, 215.

3

DESCHAMPS, I, p. 155; II, p. 211, II, n. 307, p. 208; LA MARCHE, I, P. 274.

1

Livre des trahisons, pp. 150, 156; LA MARCHE, II, pp. 12, 347, III pp. 127, 89; CHASTELLAIN,IV, p. 44; *Chron. scand.,* I, pp. 26, 127.

2

LEFÈVRE DE S. REMY, II, pp. 294, 296.

1

COUDERC, *Les comptes d'un grand couturier parisien au XV*[e] *siècle,* «Bulletin de la Soc. de l'hist. de Paris», XXXVIII, 1911, p. 125 sgg.

2

Blason des couleurs, ed. Cocheris, pp. 113, 97, 87, 99, 90, 88, 108, 83, 110.

3

Per esempio MONSTRELET, V, p. 2; Du CLERCQ, I, p. 348.

4

LA MARCHE, II, p. 343; F. M. GRAVES, *Deux inveataires de la maison d'Orléans,* p. 28.

5

CHASTELLAIN, VIII, p. 223; LA MARCHE, I, p. 276, II, pp. 11, 68, 345; DU CLERCQ, II, p. 197; JEAN GERMAIN, *Liber*

de virtutibus, p. 11; JOUFFROY, *Oratio,* p. 173.

1

D'ESCOUCHY, I, p. 234.

2

Le miroir de mariage, XVII, vs. 1650; DESCHAMPS, *Oeuvres,* IX, p. 57.

3

Chansons françaises du quinzième siècle, ed. G. Paris, (Soc. des anciens
textes français), 1875, n. XL, p 50; cfr. DESCHAMPS, n. 415, p. 217, n. 419,
ib. P. 223, *ib.* p. 227, n. 481, i*b.* p. 302, n. 728, IV, p. 199; *L'Amant rendu*
cordelier, n. 62, p. 23; MOLINET, *Faictz et Dictz,* fol. 176.

4

Blason des couleurs, p. 110. Sul simbolismo dei colori in Italia, v.
BERTONI, l'*Orlando furioso,* p. 221 sgg.

1

Cent balades d'amant et de dame, n. 92, CHRISTINE DE PISAN, *Oeuvres poétiques,*III, p. 299. Cfr. DESCHAMPS, X, n. 52; *L'histoire et plaisante cronicque du petit Jehan de Saintré,* ed. G. Hellény, Paris, 1890, p. 415.

2

Le Pastoralet, vs. 2054, p. 636; cfr. *Les cent nouvelles nouvelles,* II, p. 118: «craindroit très fort estre du rang des bleux vestuz, qu'on appelle communement noz amis».

3

La barchetta azzurra.

4

Chansons du XVe siècle, n. 5, p. 5, n. 87, p. 85.

1

LA MARCHE. II, p. 207.

1

V. il mio articolo *Het probleem der Renaissance in Tien Studiën,* p. 289. [in *Wege der Kulturgerchichte* cit., p. 89 sgg.]

1

La *Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres.* Bruxelles, 1905.

1

ERASMUS, *Ratio seu methodus compendio perveniendi ad veram theologiam,* ed. Basilea, 1530, p. 146.

1

E. DURAND-GRÉVILLE, *Hubert et Jean van Eyck,* Bruxelles, 1910, p. 119.

1

Cfr.sopra, p. 301.

1

ALAIN CHARTIER, *Oeuvres*, ed. Duchesne, p. 594.

1

CHASTELLAIN, I, pp. 11, 12, IV, pp. 21, 393, VII, p. 160; LA MARCHE, I, p. 14; MOLINET, I, p. 23.

2

JEAN ROBERTET, in CHASTELLAIN, VII, p. 182.

1

CHASTELLAIN, VII, p. 219.

1

CHASTELLAIN, III, p. 231 sgg. Il giorno di S. Antonio cade il 17 gennaio.

1

Questo Caron appare come uno dei narratori delle *Cent nouvelles nouvelles.*

1

CHASTELLAIN, III, p. 46; cfr. III, 104, V, 259.

2

CHASTELLAIN, V, pp. 273, 269, 271.

3

V. le riproduzioni in A. MICHEL, *Histoire de l'art,* etc., Paris, 1907, etc., IV, 2, p. 711 e P. DURRIEU. *Le belles heures du duc de Berry,* «Gazette des beaux arts» 1906, t. XXXV, p. 283.

1

FROISSART, ed. Kervyn, XIII, p. 50, XI, p. 99, XIII, p. 4.

2

Autore anonimo stampato in DESCHAMPS, *Oeuvres,* X, n. 18; cfr. VILLON, *Le débat du cuer et du corps,* e anche CHARLES D'ORLÉANS, *Rondeau* 192.

1

Variante: Monstré paix.

2

Ed. del 1522, fol. 101, in A. DE LA BORDERIE, *Jean Meschinot,* etc., Bibl. de l'école des chartes, LVI, 1895, p. 301. Cfr. le ballate di HENRY BAUDE, ed. Quicherat (*Trésor des pièces rares ou inédites,* Paris, 1856), pp. 26. 37, 55, 79.

3

FROISSART, ed. Luce, I, pp. 56, 66, 71, XI, p. 13, ed. Kervyn, XII, pp. 2, 23; cfr. anche DESCHAMPS, III, p. 42.

4

FROISSART, ed. Kervyn, XI, p. 89.

1

P. DURRIEU, *Les très-riches heures de Jean de France duc de Berry,* 1904, fig. 38.

1

ROI RENÉ, *Oeuvres*, ed. Quatrebarbes, II, p. 105.

1

DESCHAMPS, I, n. 71, 144; III, n. 454, 483, 524; IV, n. 617, 636.

2

Re Renato dice di un castello di sua immaginazione «le Chastel de Plaisance», che era in tutto simile a quello di Saumur. (*Oeuvres*, III, 146).

3

DURRIEU, *op. cit.*, pp. 3, 9, 12.

1

DESCHAMPS, VI, p. 191, n. 1204.

1

FROISSART, ed. Luce, V, p. 64, VIII, pp. 5, 48, XI, p. no, ed. Kervyn, XIII, pp. 14, 21, 84, 102, 264.

2

FROISSART, ed. Kervyn, XV, pp. 54, 109, 184, XVI, pp. 23, 52, ed. Luce, I, p. 394.

3

FROISSART, XIII, p. 13.

1

G. DE MACHAUT, *Poésies lyriques,* ed. V. Chichmaref (Zapiski ist. fil.
fakulteta imp. S. Peterb. universiteta XCII, 1909), n. 60, I, p. 74.

1

LA BORDERIE, *op. cit.*, p. 618.

1

CHRISTINE DE PISAN, *Oeuvres poétiques*, I, p. 276.

2

Ib., I, p. 164, n. 30.

3

Ib., I, p. 275, n. 5.

1

Ib., I, p. 275. n. 5.

2

FROISSSART, *Poésies*, ed. Scbéler, II, 216.

3

P. MICHAULT, *La dance aux aveugles* etc., Lille, 1748.

4

Recueil de poésies françoises des XV[e] *et XVI*[e] *siècles*, ed. de Montaiglon, (Bibl. elzévirienne), t. IX, p. 59.

1

DESCHAMPS, VI, n. 1202, p. 188.

1

FROISSART, *Poésies*, I, p. 91.

2

FROISSART, ed. Kervyn, XIII, p. 23.

3

DESCHAMPS, I, p. 196, n. 90, p. 192, n. 87, IV, p. 294, n. 788, V, n. 903, 905, 919, VII, p. 220, n. 1375, cfr. II, p. 86, n. 250, n. 247.

4

FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, I, S. 77, lo mette fra i pezzi «im frühen Eyckstil». Il quadro appartenne o Filippo di Commines.

1

DURRIEU, *Les très riches heures,* figg. 38, 39, 60, 27, 28.

2

DESCHAMPS, n. 1060, V, p. 351, n. 844, V, p. 15.

3

CHASTELLAIN, III, p. 256 sgg.

1

Journal d'un bourgeois, p. 325.

2

DESCHAMPS, n. 1229, 1230, 1233, 1259, 1299, 1300, 1477, VI, pp. 230, 232, 237, 279, VII, pp. 52, 54, VIII, p. 182; cfr. GAGUIN, *De validorum mendicantium astucia,* THUASNE, II, p. 169 sgg.

1

DESCHAMPS, n. 219, II, p. 44, n. 2, I. p. 71.

2

Ib., IV, p. 291, n. 786.

1

Bibliothèque de l'école des chartes 2[e] série, III, 1846, p. 70.

2

Proverbia, 14, 13.

3

ALAIN CHARTIER, *La belle dame sans mercy*, pp. 503-505; cfr. *Le débas du reveille-matin,* p. 498; *Chansons du XVe siècle, p.* 71, n. 73; *L'amant rendu cordelier à l'observance d'amours*, vs. 371; MOLINET, *Faictz et dictz,* ed. 1537, f. 172.

1

ALAIN CHARTIER, *Le débat des deux fortunes d'amours*, p. 581.

2

ROI RENÉ, *Oeuvres,* ed. Quatrebarbes, III, p. 194.

3

CHARLES D'ORLÉANS, *Poésies complètes,* p. 68.

1

Op. cit,, p. 88, ballata n. 19.

2

Op. cit., cbanson n. 62.

3

Ai dubbi che ho espressi nelle edizioni anteriori e che erano basati su ragioni di qualità, ora sostituisco la certezza, appellandomi al giudizio di P. CHAMPION, *Histoire poétique du XVe siède,* I, p. 365.

1

Cfr. ALAIN CHARTIER, p. 549: «Ou se le vent une

fenestre boute Dont il cuide que sa dame l'escoute, S'en va coucher joyeulx....».

1

Ottave 51, 53, 57, 167, 188, 192, ed. de Montaiglon, (Soc. des anc. textes français), 1881.

1

Museo di Lipsia, n. 509.

1

Il professore D. C. Hesseling di Leida mi fa notare che, oltre il senso di pudore, qui probabilmente entra in gioco un altro fattore, cioè l'idea che il morto non potrà presentarsi al Giudizio Universale senza camicia mortuaria: e mi ha citato un passo greco, del sec. VII (Johannes Moschus, c. 78, MIGNE, *Patrol. graeca*, t. LXXXVII, p. 2933 D), a prova della sua affermazione; ad esso si potrebbero forse aggiungere passi paralleli di autori occidentali. Purtuttavia si deve osservare che nelle Resurrezioni delle minature e dei quadri i corpi dei morti escono sempre nudi dai sepolcri.

2

J. VETH e S. MULLER Fz., *A Dürer's Niederländische Reise,* Balin-Utrecht, 1918, 2 voll., I, p. 13.

3

CHASTELLAIN, III, p. 44.

1

Chron. scand., I, p. 27.

2

MOLINET, V, p. 15.

3

LEFÈVRE, *Théâtre de Lille,* p. 54, in DOUTREPONT, p. 354.

4

TH. GODEFROY, *Le cérémonial françois,* 1649, p. 617.

5

J. B. HOUWAERT, *Declaratie van die triumphante Incompost van den.... Prince van Oraingnien,* etc.., Antwerpen, Plantijn, 1579, p. 39.

1

Qui lasciamo da parte la tesi di Emilio Mâle riguardo all'influenza delle rappresentazioni teatrali sulla pittura.

1

P. DURRIEU, «Gazette des beaux arts», 1906, t. XXXV, p. 275.

2

CHRISTINE DE PISAN, *Epitre d'othéa à Hector,* Ms. 9392 de Jean Miélot, ed. J. van den Gheyn, Bruxelles, 1913.

1

Op. Cit., figg. 5, 8, 26, 24, 25.

2

CHRISTINE DE PISAN, *Épitre d'Othéa*, ed. cit., figg. 1 e 3; MICHEL, *Histoire de l'art.*, IV, 2, p. 603, Michel Colombe, monumento tombale nella cattedrale di Nantes, e, a p. 616, figura della «Tempenntia» sul monumento sepolcrale dei cardinali di Amboise nella cattedrale di Rouen.

3

Cfr. il mio articolo *Uit de voorgeschiedenis van ons national besef, Tien Stüdien,* p. 1.

4

Exposition sur verité mal prise, ĊHASTELLAIN, VI, p. 249.

1

Le livre de paix, CHASTELLAIN, VII, p. 375.

2

Advertissement au duc Charles, CHASTELLAIN, VII, p. 304

sgg.

3

CHASTELLAIN, VII, p. 237 sgg.

4

MOLINET, *Le miroir de la mort*, frammento presso CHASTELLAIN, VI, p· 460.

1

CHASTELLAIN, VII, p. 419.

2

DESCHAMPS, I, p. 170.

3

Le Pastoralet, vs. 501, 7240, 5768.

4

Cfr. per la mescolanza di pastorale e di politica, DESCHAMPS, III, p. 62 n. 344, P- 93, n. 359.

1

MOLINET, *Chronique,* IV, p. 307.

2

Citato da E. LANGLOIS, *Le roman de la rose* (Soc. des anc. textes) 1914 I. p. 33.

3

Recueil de Chanson, etc. (Soc. des Bibliophiles belges), III, p. 31.

1

LA BORDERIE. *op. cit.*, pp. 603, 632.

1

N. DE CLEMANGES, *Opera,* ed. Lydius, Lugd. Bat., 1613; JOH. DE MONASTERIOLO, *Epistolae,* Martène et Durand, *Amplissima Collectio,* II, col. 1310.

2

Ep. 69, col. 1447, *ep.* 15, col. 1338.

3

Ep. 59, col. 1426, 58, col. 1423.

4

Ep. 40, col. 1388, 1396.

1

Ep. 59, 67, col. 1427, 1435.

2

Le livre du Voir-Dit, p. XVIII.

1

Cfr. pp. 92-93.

2

Cfr. p. 271.

3

GERSON, *Opera,* I, p. 922.

4

Ep. 38, col. 1385.

5

DION. CART., t. XXXVII, p. 495.

6

PETRARCA, *Opera,* ed. Basilea, 1581, p. 847; CLEMANGES *Opero, Ep.* 5, p. 24; J. DE MONSTR., *Ep.* 50, col. 1428.

1

CHASTELLAIN, VII, pp. 75-143; cfr. V, pp. 38-40, VI, p. 80,

VIII, p. 385, *Le livre des trahisons,* p. 145.

2

MACHAUT, *Le Voir-Dit,* p. 230; CHASTELLAIN, VI, p. 194, LA MARCHE, III, p. 166; *Le Pastoralet,* vs. 2806; *Le Jouvencel,* I, p. 16.

3

Le Pastoralet, vs. 541, 4512.

1

CHASTELLAIN, III, pp. 173, 117, 359, etc.; MOLINET, II, p. 207.

2

J. GERMAIN, *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae* (Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg. III).

3

Chronique scandaleuse, II, p. 42.

4

CHRISTINE DE PISAN, *Oeuvres poétiques,* I, n. 90, p. 90.

1

DESCHAMPS, II, n. 285, p. 138.

2

VILLON, ed. Longnon, p. 51, ottave 36-38; RABELAIS, *Pantagrue!, op. cit.*, c. 6.

3

CHASTELLAIN, V, p. 392 sgg.; LA MARCHE, *Parement et triumphe des dames,* Prologue; MOLINET, *Fais. et Dictz,* Prologue; *id., Chronique,* I, p. 27, 10, 54.

1

Estratti in CHASTELLAIN, *Oeuvres,* ed. Kcrvyn de Lettenhove, VII, pp. 145-186; vedi P. DURRIEU, *Un barbier de nom français à Bruges,* «Académie des inscriptions et belles-

lettres, Comptes rendus», 1917, pp. 542-558.

2

CHASTELLAIN, VII, p. 146.

1

Ib., p. 180.

2

LA MARCHE, I, p. 15, 184-186; MOLINET, I, p. 14, III, p. 99; CHASTELLAIN, VI: *Exposition sur vérité mal prise;* VII, pp. 76, 29, 142, 422, COMMINES, I, p. 3; cfr. DOUTREPONT, p. 24.

3

CHASTELLAIN, VII, p. 159.

1

CHASTELLAIN, VII, p. 159.

2

THUASNE, I, p. 126.

1

THUASNE, I, p. 20.

2

THUASNE, I, p. 178, II, p. 509.

3

DESCHAMPS, n. 63, I, p. 158.

1

VILLON, *Testament,* vs. 899, ed. Longnon, p. 58.

2

Le Pastoralet, vs. 2094.

3

Ib., vs. 30, p. 574.

4

MOLINET, V, p. 21.

5

CHASTELLAIN, *Le dit de vérité,* VI, p. 221; cfr. *Exposition sur vérité mal prise, ib.*, pp. 270, 310.

1

LA MARCHE, II, p. 68.

2

Roman de la rose, vs. 20141.

Tavola dei Contenuti (TOC)

Índice